DAN GRIGORESCU



EXPRESIONISMUL

EDITURA MERIDIANE

EXPRESIONISMUL

Coperta de ION PETRESCU

Pe copertă: EMIL NOLDE, *La cafenea*

DAN GRIGORESCU

EXPRESIONISMUL

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1969

Diapozitive color:
PREISS et CO., Ismaning,: nr. 1, 3, 4, 6, 7, 9
Fotocolor SCALA, Firenze,: nr. 8, 10

DELIMITĂRI

Poate că dificultăţile ivite în interpretarea unor momente ale artei din secolul nostru sînt sporite, paradoxal, şi de foarte numeroasele manifeste, de profesiunile de credinţă, adesea contradictorii; între principiile teoretice şi modul în care ele au prins contur în opera de creaţie s-au produs sincope, care ne fac uneori să căutăm zadarnic în lucrarea de artă ilustrarea exactă a preceptului estetic. Marile mişcări artistice s-au ivit, întotdeauna, ca urmare a unor necesităţi mult mai complexe decît cele ce pot fi regăsite în paginile unor manifeste, oricît de multiplu ar reflecta acestea impulsurile unei epoci. Principiul estetic se dezvoltă, ca un fenomen secundar, pe temeiul concluziilor oferite de creaţie; orice răsturnare a acestui raport atrage după sine apariţia unor opere conforme cu principiul, dar de o perfecţiune osificată, incapabilă să cuprindă viaţa exterioară şi pe cea lăuntrică, în toate meandrele ei neaşteptate. Aristotel şi-a scris P o e t i c a *mult după ce Homer şi marii tragici ai Athenei îşi creaseră operele. Ne e greu să ne imaginăm un Eschyl, de pildă, versificînd cu hărnicie principiile stagyritului. Cei care s-au supus principiilor din* A r t a p o e t i c ă *a lui Boileau nu au fost poeţii cei mai de seamă ai clasicismului francez; ei scriseseră înainte ca meticulosul tratat să fi apărut, iar La Fontaine, unul dintre foarte puţinii reprezentanţi majori ai curentului care au creat în anii următori* A r t e i p o e t i c e, *nu a ţinut seama de locul modest pe care Boileau îl rezerva fabulei, şi s-a aplecat asupra înţeleptului grai al animalelor. Nici faimoasa prefaţă a lui Hugo la* C r o m w e l l *nu este decît în parte un cuvînt-înainte al romantismului, de vreme ce ea apărea*

după ce existența lui Keats, Shelley, Byron se încheiase tragic, după ce Géricault se stinsese fără să-și dea seama că întemeiase o școală nouă în pictură. Și chiar dacă am accepta că prefața la B a l a d e l e l i r i c e *ale lui Wordsworth și Coleridge (cu titlu atît de semnificativ pentru direcția literară pe care o anunța), anterioară cu 27 de ani lui* C r o m w e l l, *ar fi primul manifest romantic, tot nu s-ar explica întru totul legătura dintre principiile ei și poezia lui Byron sau Shelley, de pildă.*

*În arta secolului nostru, relațiile dintre aceste principii teoretice, afirmate de artiștii înșiși, și creația literară sau artistică, sînt încă și mai complicate. Estetica normativă, chiar cînd e constituită în unicul scop al justificării propriei opere, nu poate fi urmată decît o anume perioadă de timp, după care se produce, firesc, modificarea sau chiar dezavuarea ei de către cei care o alcătuiseră. Dadaismul a fost părăsit relativ repede de Breton care, după ce aderase zgomotos la ideile curentului, i-a recunoscut public ineficiența și a căutat într-o altă formulă estetică, în suprarealism, împlinirea idealului anti-burghez. Dar și suprarealismul s-a dovedit o mișcare neunitară și, cu toate că manifestele lui Breton sînt semnate de grupuri numeroase de pictori și de poeți, ceea ce ar presupune un consens îndeajuns de larg, însăși publicarea repetată a acestor îndemnuri la respectarea « automatismului care... va rămîne una din principalele direcții ale suprarealismului » demonstrează că fiecare component al curentului înțelegea diferit tezele fondatorului mișcării. Ca să nu mai pomenim de defecțiunile ivite în activitatea grupului cînd suprarealiștii s-au văzut confruntați cu una din problemele considerate rezolvate din clipa lansării primului manifest: relațiile artistului cu societatea. Publicarea, de către Gleizes și Metzinger, a principiilor cubiste (*D e s p r e c u b i s m*) era cu cinci ani ulterioară celebrei picturi a lui Picasso,* D o m n i ș o a r e l e d i n A v i g n o n, *care se întemeia pe noi structuri geometrice, și chiar participării grupului cubist (din care făceau*

parte și Metzinger și Gleizes) la salonul independenților și la salonul de toamnă din 1911.

Cu atît sînt mai complicate lucrurile în cazul expresionismului. Se poate vorbi, oare, de un curent constituit? Care era, atunci, estetica acceptată de artiștii acestui curent? Dacă ne declarăm de acord cu Waldemar George (și cu mulți alți exegeți ai mișcării) după care « expresionismul... este o constantă », care « s-a manifestat în arta preistorică, în artele arhaice, în arta antică tîrzie, în arta medievală și în secolul al XVII-lea »[1], ne putem întreba, totuși, de ce grupări artistice sau chiar unii pictori independenți au exprimat cu atîta hotărîre principiile unei arte de o asemenea tensiune a sentimentului tocmai la începutul veacului al XX-lea. Să se fi născut expresionismul doar dintr-o rațiune polemică, dintr-o nevoie de a se opune impresionismului, întemeiat pe pure impresii vizuale?[2] Expresionismul s-a constituit, observă cu finețe Giulio Carlo Argan, « cînd intelectualii germani au crezut în destinul european al culturii lor; și a murit în momentul în care s-a născut mitul superiorității rasei germane »[3].

Herbert Read releva « ambiguitatea termenului » (« ceea ce se întîmplă — constata el — cu toate cuvintele folosite pentru a defini fazele istorice ale artei »[4]; după opinia marelui istoric al artei moderne, arta expresionistă este aceea care oferă o imagine exterioară a unei tensiuni lăuntrice, a unei necesități interioare. O tensiune generată de emoție, de senzații foarte puternice, de involburări sufletești care devin de neîndurat și care caută, exteriorizîndu-se, să-și regăsească echilibrul.

Să fie, oare, expresionismul o manifestare a « temperamentului nordic » sau « a celui germanic », respinsă sau, în orice caz,

---

[1] Waldemar George, *La peinture expressionniste* 1960, p. 6.

[2] Așa cum socotește, de pildă, Edith Hoffmann, în *Expressionism*, 1963, p. 5.

[3] G.C. Argan, *Studi e note*, 1955, p. 245.

[4] Herbert Read, *The Meaning of Art*, 1964, p. 163.

foarte puţin acceptată de celelalte culturi naţionale? O trecere în revistă a celor care au ilustrat expresionismul, l-au susţinut teoretic sau l-au analizat ar îndreptăţi, fără îndoială, o asemenea interpretare. Dar nici ea nu explică de ce « generaţia revoltată », cum o numeşte Bernard S. Myers (într-o lucrare asupra căreia voi avea prilejul să revin [5]), s-a constituit în primele decenii ale secolului nostru. Cred că expresionismul rămîne, aşa cum s-a spus, « revelaţia problemelor şi întrebărilor care frămîntau Europa la răspîntia veacurilor XIX şi XX » [6].

Aceasta a dus, poate, şi la redescoperirea universului de spaime, a lumii de teroare care fremătase în creaţia unor artişti de odinioară, proclamaţi acum înaintaşi, artişti solicitaţi să răspundă, în vremea lor, unor probleme sufleteşti asemănătoare acelora ce-i tulburau pe artiştii şi pe poeţii Germaniei wilhelmiene. Pentru că în Germania modelele izolate ale trecutului au fost înţelese, preluate şi au devenit, astfel, mai tîrziu, opere expresioniste.

După părerea unui istoric al artei de prestigiul lui Jean Leymarie, « expresionismul desemnează... o tendinţă permanentă a artei, caracteristică ţărilor nordice, care se accentuează în perioadele de criză socială şi de descumpănire spirituală » [7]. *Definiţie adecvată fără îndoială, dacă se referă la izvoarele directe ale expresionismului. Dar nu se poate contesta că accentuarea trăsăturilor acestei mişcări, corespunzînd (după cum constată şi Leymarie) cu o anume epocă de tulburări sociale, determină o stare specifică de spirit, aptă să recepteze expresionismul. De aceea, chiar dacă în unele perioade ale istoriei culturii, expresionismul se manifestă cu precădere în ţările nordului Europei, se pot cita şi alte etape ale dezvoltării sale în care cultura meridională a generat opere ce răspund caracteristicilor generale ale acestei « tendinţe generale ».*

---

[5] *The German Expressionists: A Generation in Revolt.*, f. d.
[6] Georg Schmidt, *Klee*, 1946, p. 3.
[7] *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, 1963, p. 118.

E adevărat că expresionismul e o constantă a artei, aşa cum s-a spus şi despre romantism, despre clasicism, despre baroc; dar aceasta nu s-a putut constata decît după afirmarea teoretică a curentului, cînd trăsăturile expresioniste mai vechi au fost relevate de creaţia artiştilor moderni şi puse de acord cu această creaţie. Valorile culturale, valorile sentimentului şi ale ideii, îşi dobîndesc adevărata permanenţă, în clipa în care sînt reevaluate de sensibilitatea unei epoci mai recente, idealul lor este integrat sau interpretat în sensul idealului noii generaţii. Aceasta le fereşte să rămînă simple documente necesare doar înţelegerii unui moment istoric, le acordă cu simţirea şi cu gîndurile timpurilor mai noi. Puntea care le leagă cu eternitatea trece, astfel, prin sensibilitatea unui lung şir de generaţii.

Problema aceasta, a modului în care se realizează acordul între idealurile estetice ale diferitelor generaţii, constituie una dintre temele cele mai pasionante ale istoriei culturii. În orice caz, concluziile unui gînditor cum e Wilhelm Pinder[8] *sînt foarte utile discuţiei despre expresionism. Fără să subscrie la un manifest artistic comun, debutînd la intervale mari de timp, artiştii şi poeţii expresionişti alcătuiesc nu atît* u n   c u r e n t *ci o* g e n e r a ţ i e, *în sensul pe care Thibaudet îl atribuia cuvîntului. Aşa cum constata George Călinescu, «problemele lor (ale artiştilor, n.n.) se nasc cu ei, sînt determinate în chip fatal. O generaţie reprezintă o esenţă desfăşurîndu-se în forma vieţii»*[9].

---

[8] *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, 1926.

[9] «Problema generaţiei», în George Călinescu, *Scriitori străini*, 1967 p. 801.

RĂDĂCINI

Victoria de la 1871 nu adusese Germaniei liniştea visată de poeţii de odinioară precum şi de cei mai recenţi, poeţii falselor elanuri eroice din şcoala lui Emanuel Geibel. Militarii, socotindu-se singurii făuritori ai izbînzii, deveniseră de o aroganţă greu de suportat, cu atît mai mult cu cît încetul cu încetul, ei instauraseră şi în şcoli ideile despre « necesitatea supremă a disciplinei ». Cine citeşte, de pildă, *Supusul* lui Heinrich Mann sau sonetul *Profesorii* al lui Georg Heym îşi dă seama cît de despotic acţionau principiile bismarckiene în viaţa obişnuită a micului burghez german. La rîndul lor, schimbările intervenite o dată cu îndeajuns de tîrzia revoluţiei industrială, dramaticul exod al ţăranilor plecaţi la oraş dădeau naştere unor chinuitoare întrebări la care, cu multe decenii înainte, încercaseră să răspundă şi scriitorii şi artiştii francezi sau englezi.

Poeţii germani, chiar dacă, precum Arno Holz, proslăviseră cîndva izbînzile tehnicii, « aburii locomotivei şi sîrmele de telegraf » [1], evoluau spre o lirică tristă, dezamăgirea îşi pogora umbrele asupra versurilor create acum, spre sfîrşitul secolului. Declaraţia anti-romantică a fost lansată încă în aceşti ani de după războiul cu Franţa; descoperirea oraşului, a uzinei, cu toate dramele lor, coincide cu o nouă orientare a întregii culturi germane, piesele lui Hauptmann constituind o mărturie dintre cele mai elocvente.

Pesimismul literaturii de la sfîrşitul secolului, influenţată deopotrivă de Baudelaire, de Poe, de simboliştii francezi şi belgieni, de rafinamentul dezabuzat al lui Wilde, dar şi de mitologia wagneriană şi de nihilismul nietzschean, a creat un climat artistic cu totul specific. Dacă e adevărat că momentul

---

[1] Vezi Petre Stoica, studiul introductiv la antologia *Poezia germană modernă*, 1967, p. V.

în care istoriile de cultură consideră a se fi născut expresionismul literar german, 1910, e ulterior cu cîțiva ani primei expoziții de pictură a unei grupări expresioniste (expoziția *Die Brücke* din 1906, de la Dresda) și cu aproape două decenii celei dintîi expoziții a norvegianului Munch (care va contribui esențial la cristalizarea noii direcții), nu se pot despărți manifestările artistice de cele poetice, atmosfera acelei vremi în care s-au constituit treptat caracteristicile expresionismului modern, fiind rezultatul unor acțiuni, uneori reciproce, alteori paralele, ale celor două zone culturale. Disperarea sfîșietoare, teroarea sufletească, izvorăsc din credința că întreaga civilizație mașinistă înseamnă o moarte lentă, dar necruțătoare (așa cum socotea, în versurile sale dureroase, Gottfried Benn).

În 1909, la *Neuer Club*, poeți și critici se adunau și discutau despre înfățișarea deprimantă a societății din acea vreme. Mulți împărtășeau, desigur, ideile lui Georg Heym, cel care scria: « Nici în 1870 n-ar fi putut fi mai rău. E mereu la fel, atît de plictisitor, plictisitor, plictisitor... De mă întreb pentru ce am trăit pînă acum, nu pot răspunde »[1]. Versurile poeților din acei ani cuprind o lume bîntuită de spaime, viziuni de coșmar se învîrtejesc pretutindeni, străzile orașelor sînt transformate în adevărate bolgii dantești, colcăind de trupuri schilave; rațiunea se întunecă, gîndurile se închircesc, arse de chinuri, devin neputincioase, nu izbutesc să mai deslușească adevăratul sens și cauza imensei tragedii morale pe care o trăiește Germania. Orașul capitalist este un loc al marilor suferințe, al unor drame pe care romanticii, de pildă, nu și le puteau imagina. Iată-l cum apare în viziunea lui Trakl:

O, nebunia orașului mare, cînd seara
Arbori schilozi stau încremeniți lîngă zidul negru,
Prin mască de argint privește spiritul răului;
Cu bici magnetic lumina sfichiuie noaptea de piatră
O, sunetul scufundat al clopotelor de seară!

....

Molimă purpurie, foamea, sparge ochii verzi
O, rîsul respingător al aurului!...[2]

---

[1] Cf. Petre Stoica, *op. cit.* p. XXII.
[2] Traducere de Petre Stoica, din antologia *Poezia germană modernă*, vol. I, p. 125.

Orașul este infernul însuși; artiștii îi menesc pieirea, Nietzsche — de pildă — ar vrea să asiste la incendiul care-l va mistui. Civilizația înseamnă, pentru ei, moarte, renașterea nu poate fi dăruită decît de victoria universului emotiv al creatorilor. Un univers copleșit de sentimentul marilor destrămări, de presentimentul prăbușirii. Sentimentul acesta nu va însemna, însă, în toate cazurile, o recunoaștere a zădărniciei existenței. Un sociolog, analizînd manifestările « individualismului artistic » modern, remarca: « Spiritul negării este un fruct al unei vieți netrăite »[1]. Și întocmai așa se petreceau faptele cu generația expresionistă. În măsura în care expansivitatea, dorința de viață erau retezate de o lume indiferentă la suferință, atentă numai la « rîsul aurului », aspirația spre fericire se prăbușea într-o deznădejde adîncă; întîlnind pretutindeni *tabu-uri* sociale, artistul acelei vremi voia să le sfărîme, doar negativismul acesta tragic atingea și zonele în care ar fi putut, totuși, să întîlnească împlinirea unor visuri ale sale.

« Poeți ai unei viziuni apocaliptice », cum îi numește o recentă istorie a liricii moderne[2], au apărut pretutindeni în Europa, în anii aceia în care catastrofa universală apărea inevitabilă unor spirite sensibile, îngrijorate de soarta unei umanități înspăimîntate. « Salvarea sufletului nu mai este posibilă decît prin „întoarcerea la sursă". De aici reacția împotriva raționalismului, exaltarea subiectivismului și spiritualismului. »[3] E o reacție foarte asemănătoare aceleia pe care o manifestau cu mai bine de un secol în urmă, preromantismul și romantismul, exaltînd supremația sensibilității, a unei sensibilități obosite de excesul de literatură luministă. Extazul romantic, capabil să cuprindă, într-o învolburată viziune, spațiile cosmice și universul interior al artistului, poate fi regăsit într-o expresie nouă, într-o lume încă și mai tragică, la răscrucea veacurilor XIX și XX. Dar nicăieri, poate, mai mult decît în Germania, apăsată de povara unui conservatorism filistin, această tragedie nu a cunoscut accente mai acute.

Înrîurirea lui Baudelaire, Verlaine sau Rimbaud a fost mai puternică aci decît în oricare țară europeană. Imaginea

---

[1] Erich Fromm, *Escape from Freedom*, 1941, p. 208

[2] J.M. Cohen, *Poetry of this Age*, 1966.

[3] George Ivașcu, *Introducere la Lucian Blaga, Poezii*, 1966, p. XXXV.

însăși a binelui apare doar în visele arse de febre, rău prevestitoare. Dragostea e prihănită, viața mînjită de păcat din prima ei clipă. Deznădejdea, singurătatea, mizeria morală, noaptea, toamna care despoaie crengile, sînt temele cele mai obișnuite ale poeziei expresioniste.



Intuiționismul lui Bergson, adus în Germania mai ales prin intermediul unor filozofi ca Windelband sau Simmel, accentua iraționalismul unor soluții propuse de generația de la începutul secolului. Dar, în același timp, o idee bergsoniană cum era aceea că actul creației nu se împlinește decît acolo unde artistul poate acționa liber, nu se poate să nu fi avut un ecou larg în Germania; chiar dacă adîncea deznădejdea artiștilor, o asemenea idee punea în relație creația artistului cu propria sa libertate, ceea ce canaliza, într-un fel, protestul creatorului.

Se cuvine, de asemenea, menționată noua orientare a istoriei germane a artei; interpretările mecaniciste ale lui Gottfried Semper (care puneau în discuție, aproape exclusiv, datele tehnice ale picturii și sculpturii) se dovedeau nesatisfăcătoare pentru explicarea fenomenului artistic contemporan. În 1901 apărea un volum despre *Arta romană tîrzie*, al lui Alois Riegl; o dată cu respingerea criteriilor lui Semper, se afirma o concepție nouă, conform căreia arta trebuie discutată în peisajul spiritual al istoriei umanității. Dar și mai semnificativă pentru evoluția expresionismului a fost cartea lui Wilhelm Worringer, *Abstracțiune și empathie*, apărută în 1907 (în același an cu *Evoluția creatoare* a lui Bergson, care va deveni foarte bine cunoscută în Germania).

Termenul *empathie* (traducînd aci germanul *Einfühlung*) are două sensuri: cel dintîi desemnează proiecția imaginară a unei stări subiective — indiferent dacă ea înseamnă o stare afectivă sau de cunoaștere — asupra unui obiect, astfel încît acesta să pară îmbibat cu sentimentul creatorului. Celălalt înțeles definește capacitatea de a participa la sentimentele, la efortul de voință și de cunoaștere ale altei persoane, uneori chiar la mișcările sale fizice, astfel încît individul înzestrat cu această capacitate « empathică » să adopte — fără voie — atitudini identice cu cele ale modelului. Ideea, afirmată într-o

lucrare de la mijlocul secolului trecut a esteticianului german Hermann Lotze [1], relua — de fapt — o constatare a lui Aristotel, formulată într-un pasaj consacrat studiului metaforei [2]. Astfel, în fața discobolului lui Miron, mușchii privitorului se încordează « ca și cum el însuși s-ar pregăti să arunce discul ». Francezii, de pildă Roger Munier, traducătorul, în 1959, al lucrării lui Worringer, propun cuvîntul co-naissance, pentru acest *Einfühlung*, de fapt, intraductibil.

Dar termenul modern, folosit și de Robert Vischer [3], a fost des evocat în psihologie (multe situații ale vieții sufletești, se spune, indică un răspuns empathic) și a găsit în estetica de la sfîrștul secolului trecut, la germanii Theodor Lipps și Johannes Volkelt, la francezul Victor Basch, la englezul Vernon Lee, o aplicare largă. El devenea explicația « apelului pe care-l lansează opera de artă » [4], se transforma în criteriu estetic.

Fundamente

Așa cum observa Petre Andrei, într-un studiu scris în anii 1919—1920 [5], prin *Einfühlung* se înțelege « o obiectivare proprie a noastră, o oglindire a eului nostru în lumea externă ». « Valoarea estetică — scria filozoful român — se produce astfel prin afirmarea vieții... Negarea vieții într-un obiect constituie — după Lipps — *urîtul*. În aprecierea, în valorificarea estetică, noi avem în vedere ceea ce e omenesc, noi simțim valoarea ca existînd în noi, dar și ca obiectivată. Simțim o simpatie estetică pentru orice obiect unde punem viață. »

Un alt gînditor român (pe atunci foarte tînăr), Tudor Vianu, ocupîndu-se în paginile *Esteticii* sale de teoria lui Worringer — căreia îi dădea foarte potrivitul nume de estetică a *simpatiei* [6] — releva « lărgirea cîmpului estetic de observație

---

1 *Mikrokosmos*, 1858.
2 *Retorica* III, 2, 1411 b.
3 *Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetic*, 1873. Reeditat în *Drei Abhandlungen zum ästhetischen Formproblem*, 1927, pp. 1—44.
4 Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 1896, p. 79.
5 Publicat în revista ieșeană « Cronica » nr. 4 și 8/1968.
6 Tudor Vianu, *Estetica*, 1968, p. 26.

și asupra produselor artei orientale și primitive, care nu înfățișează forme organice și vii, ci mai totdeauna forme abstracte și moarte ». Ideea lui Worringer că omul clasic și cel primitiv nutresc aceeași aspirație către fericire și că, deci, rațiunea permanentă de a fi a artei « stă în împlinirea acestei nevoi »[1], subliniată de Vianu, îngăduie așezarea expresionismului, care stă sub semnul acestei idei, într-o perspectivă nouă. Arta expresionistă va păstra, deci, în străfundurile ei, năzuința spre fericire și înțelesurile ei vor fi cu atît mai tragice cu cît aspirația aceasta va fi mai brutal contrazisă.

Bernard S. Myers demonstra că în modul de înțelegere a tradiției recente a artei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în diferențele de perspectivă determinate de înțelegerea felurită a gîndirii lui Worringer, trebuiesc căutate cauzele celor două orientări opuse din expresionism: atitudinea militantă, crezul social afirmat cu hotărîre — pe de o parte — misticismul și decepționismul — pe de altă parte[2].

În *Istoria picturii în secolul XIX*, Max Deri considera că atitudinile fundamentale ale artei moderne (lucrarea sa apărea în anul 1920) sînt trei: naturalismul, idealismul și expresionismul. După opinia lui, naturalismul ar releva pasivitatea spiritului, idealismul[3] și expresionismul restabilindu-i « drepturile creatoare ». Pe bună dreptate, în a sa *Filozofie a stilului*, Lucian Blaga respingea o asemenea împărțire formală, observînd că aceste categorii, stabilite de Max Deri (și nu numai de el) sînt cu totul relative, că există tipuri și obiecte care aparțin dintr-o dată tuturor celor trei stiluri. Dar ceea ce e important în atitudinea polemică a lui Blaga față de concepția istoricului german, e că ea a determinat o cercetare *filozofică* a izvoarelor expresioniste, pe care gînditorul român le urmărește nu ca pe niște simple date istorice, ci ca pe elemente ale unei atitudini estetice, ale unei înțelegeri specifice a lumii. Mulți exegeți ai expresionismului l-au socotit pe Grünewald ca pe un artist ce prevestise întemeierea unei concepții unitare, într-o epocă mult mai nouă. Într-adevăr, acest artist al veacului al XVI-lea se înfățișează ca un înaintaș incontestabil

[1] *Ibid.*
[2] *Op. cit.*, p. 12.
[3] « Tendința de a da numai ideea concretă a unui lucru și de a-i retușa însușirile pur individuale ».

al unei creații străbătute de fiorul suferinței extatice, mîntuitoare. Lucian Blaga relevă tocmai acele relații artistice care nu cad sub semnul accidentalului, respingînd exagerările unei judecăți fals comparatiste, dispusă să integreze în expresionism artiști și chiar opere izolate ce prezintă numai asemănări periferice, nu o adevărată corespondență de sentiment și de gîndire.

Descrierea pe care Blaga o face altarului de la Isenheim, pictat de Grünewald, e o admirabilă pagină de interpretare a creației artistice și are, în același timp, meritul de a fixa premize precise pentru discutarea premergătorilor expresionismului: « E, desigur, o răstignire cum nu e alta mai mișcătoare; brațele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit... Trupul lui Isus e verzui de moarte, de-a rîndul bătucit cu ghimpi — care ies din carne ca ace de arici. Picioarele îndoite de groaznica durere sînt spintecate de piroane ca picioarele unui dobitoc de barda unui măcelar... Întregul e o viziune extatică a durerii mîntuitoare, viziune realizată prin o exagerare vădită a naturalului. A defini, cu toate acestea, expresionismul prin potențarea, îngroșarea, intensificarea individualului înseamnă să te mărginești la o definiție aproape negativă. În loc de a se căuta valoarea pozitivă ce-și găsește întruparea în expresionism, se face greșeala de a se lua ca punct de plecare natura, față de care expresionismul nu poate să fie decît o abatere. Definindu-se expresionismul printr-o negațiune, ca abatere de la natură, în sensul exagerării semnelor ei individuale, nu se diferențiază îndeajuns expresionisticul de caricatural, care se potrivește de minune cu aceeași definiție... Durerea din viziunea lui Grünewald ia proporții supraindividuale, „absolute“. *De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendează, trădînd relațiuni cu cosmicul, avem de a face cu un produs artistic expresionist* » [1].
(Sublinierile aparțin lui Blaga).

Nu orice exaltare a individualului este, deci, expresionistă; suferința nu este îndreptățită, prin ea însăși, să fie numită expresionism. Nu numai intensitatea sentimentului, dar și însușirea lui de a sugera absurdul unei existențe indi-

---

[1] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, 1924, p. 67—69, passim.

viduale sau sociale, sfîşierile dureroase ale unei conştiinţe care descoperă imposibilitatea realizării oricărei aspiraţii, definesc expresionismul. Waldemar George, pe care îl menţionăm ceva mai devreme, are, desigur, dreptate cînd afirmă că această «constantă tragică» se regăseşte, într-un fel sau altul, în cîteva dintre cele mai importante epoci ale istoriei artei. Dar e limpede că, aşa cum s-a constituit la începutul secolului XX, ea a preluat numai sugestiile care conveneau ideologiei sale. De aceea, se poate vorbi despre Goya, cu ale sale *Capricii ale războiului*, ca despre un prevestitor al expresionismului, pe cînd *Masacrul din Chios* al lui Delacroix, cu toată durerea concentrată în privirile muribunzilor, ale mamei care-şi apără, deznădăjduită, pruncul, nu poate fi discutat în această perspectivă. Pictorul spaniol conferea acestor imagini simbolice un caracter mai cuprinzător, drama lor e aceea a unei întregi umanităţi. De aceea, Van Gogh e chiar şi în peisaje (făcliile negre ale chiparoşilor care veghează deasupra fremătătoarelor lanuri, stelele rotindu-se în fantastice vîrtejuri, trenurile negre sfîşiind liniştea cîmpului), poate fi considerat, un premergător, iar Degas (fără a mai pune în discuţie problemele de tehnică, de analiză coloristică, de factură impresionistă), cu toate că introduce o lume nefericită, călcătorese şi clienţi ai tavernelor, nu aparţine acestei tradiţii: lumina calmă care comentează scenele acestea le desparte hotărît de orice inflexiune expresionistă.

Filiera tradiţiei expresioniste e, totuşi, foarte îndelungată. Efortul de a descoperi, dincolo de aparenţe, *expresia* unor stări psihologice tulburătoare, caracterizează creaţia multor personalităţi din toate vremurile. Aş înclina, însă, să cred că, înainte de afirmarea esteticii stilului romanic, operele (şi chiar perioadele) care mărturisesc acest efort nu se înfăţişează decît ca nişte puncte cu totul izolate în cuprinsul acestei tradiţii. Romanicul şi, apoi, goticul (goticul artei create în ţările germanice, structural deosebit de cel din Franţa) introduceau o mentalitate artistică specifică, o lume a himerelor şi a pedepselor, diferită de a altor opere artistice. Paradoxalul muzeu imaginar al expresionismului, care ar cuprinde, după unii comentatori ai mişcării, bestiariile asiatice, bizantine şi romanice, sculpturile precolumbiene, măştile civilizaţiei negre şi oceanice, este — trebuie să mărturisim — seducător, dar lipsit de o autentică unitate. Sentimentul morţii, spaima

pedepsei transcendente, atît de specifice romanicului, au altă valoare în creațiile primitive, iar animalele meșterilor din Asia Mică sau din Bizanț nu vor comenta decît rareori lumea oamenilor, așa cum vor face poveștile animaliere ale Evului Mediu occidental. Imaginile lui Dürer, simbolurile sale macabre (mai ales cele din gravuri), întrebările dureroase la care încerca să răspundă artistul sînt, fără îndoială, apropiate de starea de spirit expresionistă. Dar nu cred că un tablou cum ar fi *Crucifixul* pictat de vreunul din elevii sienezului Segna di Bonaventura (de la începutul secolului al XIV-lea), în care culoarea verzuie a trupului celui răstignit sugerează descompunerea cadaverică, nici senzația asemănătoare pe care o comunică, în pictura lui Michelangelo, *Punerea în mormînt*, nuanța fumurie a corpului, nici umbrele adînci din pictura lui Caravaggio și a elevilor lui (într-un tablou al unuia din ei, Carlo Saraceni, la începutul secolului al XVII-lea, capul despărțit de trup a lui Holofernes exprimă această neputincioasă furie în fața morții), ar putea fi invocate ca îndepărtate prevestiri ale expresionismului. Ele corespund, mai curînd, unei anume convenții de prezentare a morții, unui cod valabil secole de-a rîndul (și mai ales în baroc), care se referea mai ales la aparențele *exterioare* ale morții. După cum reprezentarea Sfîntului Ieronim, cel care cugetă nimicnicia vieții, într-un peisaj fantastic, proiecție a unei lumi lăuntrice bîntuite de furtuni, sfîntul în preajma căruia se afla aproape întotdeauna o țeastă de mort, face parte dintr-o tradiție a mitologiei creștine, cu rădăcini în stilul romanic, cel în care mișună monștri, înfățișări de spaimă, amenințătoare, prevenind asupra întîlnirii cu necruțătorul judecător. Sau Magnasco, ai cărui *Osîndiți la galere* sau *Ocnași torturați* exprimă — în acele tonalități înghețate de verde și vînăt — durerea fizică, deznădejdea, apropierea morții. Sau *Binecuvîntarea lui Cristos* a lui Giovanni Bellini, amintire a morții în viziunea romanică, apariție amenințătoare, spectrală, menită să aducă nu izbăvirea, ci spaima de momentul trecerii în viața eternă. Sînt de asemenea, unele drumuri sinuoase, neașteptate, la întretăierea cărora pot fi regăsite deopotrivă tradițiile expresioniste și cele ale suprarealismului. Cu singura deosebire că acesta din urmă, mult mai solid constituit teoretic, a știut să își revendice strămoșii cu argumente mai convingătoare. Dar e limpede că tablourile unui Hyeronimus Bosch, ale lui Bruegel, cu universul lor

straniu, în care ocupațiile domestice ale țăranilor sau tîrgoveților Flandrei căpătau sensuri fantastice, prevestesc, într-un fel, simbolistica expresionistă, acea înclinație spre exacerbarea realului, spre transformarea lui într-o imagine de un dureros absurd. Sau peisajele lui Patinir, cu stîncile care țîșnesc, pe neașteptate, albe, sfîrtecînd cerul, sau jivinele care colcăie cu înfățișare de himere, în pînzele lui Manuel Deutsch, sau gesturile trădînd o intensă suferință ale personajelor lui Crivelli sau Luca Signorelli... La El Greco, deformările nu au rostul caricaturizării; la el trupurile oamenilor se alungesc, urcă drapate în albastru, în galben, în roșul pur al flăcărilor, spre soarele ce parcă le soarbe, luîndu-și înapoi focul pe care l-a născut. Sau lumea lui Géricault, din ultima perioadă a creației, nebunii cu expresie tragică, o lume răvășită de imense dureri, cadavrele cu piele verzuie, capetele ghilotinaților, ale căror priviri stinse închideau o suferință tăinuită pentru totdeauna.

Delacroix, căruia un prieten îi atrăgea atenția că *Medeea* are un braț mai lung, decît îngăduia anatomia, răspundea: « Știu, dar *expresia* există ». Împrejurarea e grăitoare mai mult pentru ceea ce intuia marele romantic, decît pentru ceea ce creea el însuși, dar constituie, poate, un moment semnificativ în evoluția mentalității expresioniste. Unii așază în linia aceleiași tradiții și vestitul *Don Quijote* de pe la 1868 al lui Daumier, după cum consideră că histrionii acestui pictor ar prevesti măștile unuia dintre cei mai reprezentativi artiști expresioniști, belgianul James Ensor. Cred, însă, că în pictura care-l înfățișează pe Cavalerul Tristei Figuri străbătînd dezolantele cîmpii ale unei Spanii aproape pustii, tristețea e aceea a lui Cervantes însuși, tabloului îi lipsește crisparea din picturile expresioniste.

Estetica școlii expresioniste a putut să pomenească de cuvintele lui Van Gogh pe care le descoperim într-o scrisoare către fratele său, Theo: « Vreau să exprim cu roșu și cu galben teribilele pasiuni umane ». Culoarea înceta, astfel, să mai fie o simplă haină a formei, ea devenea o modalitate de exprimare a unui proces de introspecție, emoția se declanșa datorită nu numai *subiectului* abordat de pictor (deci însușirilor *epice* ale tabloului), ci — mai ales — intensității sentimentului, felului în care proporțiile și formele, culorile și raporturile dintre ele se modificau. Asemenea unei vijelii, sentimentul

artistului apleacă arborii înalţi, îi răsuceşte, trupurile oamenilor, trăsăturile chipurilor sînt şi ele frămîntate parcă de acelaşi vînt năprasnic. Poate că s-ar cuveni amintite şi cuvintele lui Gauguin: « Impresioniştii caută imaginile în jurul ochiului, şi nu în centrul misterios al gîndirii... În pictură trebuie să cauţi în primul rînd sugestia, şi apoi descrierea; aşa se petrec lucrurile şi în muzică ».

Nu e lipsit de însemnătate nici faptul că o bună parte dintre artiştii expresionişti au trecut, pentru o vreme oarecare, prin experienţa *fauvistă,* deci a acelei şcoli care susţinea, cu şeful ei incontestabil, Henri Matisse, că « exactitatea nu înseamnă adevăr ». Pentru *fauvi,* culoarea, aleasă pe temeiul unei observaţii îndelungate, exprima, de asemenea, un sentiment, izvora din « natura însăşi a fiecărei experienţe sufleteşti ». Se respinge, astfel, teoria culorii acordată aprioric cu subiectul; culoarea concordă cu sentimentul artistului, este (aşa cum spunea şi Van Gogh) expresia unor pasiuni umane. De aceea, un tablou al *fauvilor* este, în primul rînd, un autoportret. Viitorii expresionişti germani au preluat în primul rînd această lecţie severă de expresie artistică; ei nu vor subscrie la îndemnul la ordine şi echilibru pe care îl lansa Matisse. Se poate măsura distanţa care-i separă pe *fauvi* de expresionişti, recitind cîteva rînduri, rămase celebre, ale lui Matisse: « Visez să realizez o artă de echilibru, de puritate, de linişte, fără subiecte neliniştitoare sau obsedante, o artă care să fie pentru oricine lucrează cu creierul, pentru omul de afaceri ca şi pentru literat, de exemplu, o substanţă care să aline, un calmant cerebral, ceva asemănător cu un fotoliu bun care să-i odihnească pe cei obosiţi » [1].

În ceea ce-l priveşte pe Gauguin, aş crede că nu poate fi vorba atît de o influenţă directă, cît de răsunetul interceptat în mod egal de mai mulţi artişti ai aceleiaşi epoci. Cel mult, se poate menţiona aspiraţia (într-o măsură, de factură romantică) de a redescoperi umanitatea în teritoriile neatinse de civilizaţie. Tema « bunului sălbatic », aşa cum era reevaluată de Gauguin, se va deosebi, însă, de tragismul misterios, descoperit de expresionişti în măştile rituale ale populaţiilor oceaniene. Între estetica pictorului francez şi cea a contempora-

---

[1] Cf. Herbert Read, *Histoire de la Peinture Moderne,* 1960, p. 42.

nilor săi din Germania există, fără îndoială, mai multe puncte comune; dar a socoti că artiştii germani au descoperit, *prin Gauguin*, lumea fantastică a măştilor oceaniene, atît de semnificativ prezentă în arta lor de mai tîrziu, înseamnă a comite, de fapt, o inadvertenţă de ordin cronologic. Înainte de constituirea grupărilor expresioniste, un tînăr artist din Dresda, Ernst Ludwig Kirchner, a fost surprins, în muzeul etnografic din oraş, de înfăţişarea acestor măşti rituale ale unor popoare îndepărtate. Aceasta se petrecea în 1903, după alţii în 1904, în orice caz înainte ca pictorul Kirchner să fi întemeiat *die Brücke* (Puntea), primul grup de pictori expresionişti — în creaţia cărora înrîurirea lui Gauguin va fi, adevărat, evidentă — şi încă şi mai înainte ca *Domnişoarele din Avignon* ale lui Picasso să fi anunţat naşterea cubismului, alt curent care a beneficiat de sugestiile de expresivitate puse la îndemînă de măştile din Africa şi din insulele Pacificului. E, deci, foarte posibil ca descoperirea artei polineziene să se fi făcut şi *direct* de Kirchner. Ceea ce demonstrează că încercarea de a stabili filiaţii atît de precise, în care nu se ţine seama de atmosfera generală a unei epoci, de posibilitatea unor paralelisme şi coincidenţe poate fi pitorească (pînă la un punct), dar e lipsită tocmai de ceea ce ea consideră că deţine într-o mai mare măsură: *exactitatea*.

Ipoteza lui Werner Hofmann — conform căreia expresionismul este doar o variantă a misticismului german de totdeauna — nu mi se pare nici ea capabilă să îmbrăţişeze toate aspectele, atît de variate, ale unui curent întemeiat mai mult pe contribuţia individualităţilor, decît pe aceea a unei estetici generale. Nu mi se pare adevărat că « adeziunea la folclor şi la artă primitivă a însemnat o soluţie a misticismului potenţial al unor artişti care nu ştiau despre ei că sînt nişte iluminaţi mistici » [1]. Există o conştiinţă partizană a celor mai mulţi artişti expresionişti şi, dacă e adevărat că misticismul e o componenţă a expresionismului, ea nu poate fi disociată şi absolutizată. Nici punctul de vedere al lui Hofmann nu explică de ce *acum*, în ajunul războiului, într-un anume moment al societăţii germane, s-a afirmat această « disponibilitate la misticism ».

---

[1] Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, München, 1966, p. 378.

Atmosfera artei germane în secolul XIX

Tradițiile artistice ale Germaniei erau, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, foarte deosebite de cele ale altor țări europene. Clasicismul nu a cunoscut, ca în pictura francezului Louis David, elanurile revoluționare (întrucîtva, e drept, declamatorii). Aspirația spre frumusețe, spre echilibru, spre monumental avea, în cultura germană, surse literare: Winckelmann și Goethe. Philipp Otto Runge folosea aceeași tehnică picturală ca și marele său contemporan, David, dar personajele sale trăiesc în mediul calm, lipsit aproape de relief, al orașului patriarhal, păstrător al vechilor tradiții. În ceea ce-l privește pe Mengs, adevăratul precursor al școlii clasiciste, acesta nu a avut niciodată prestigiul lui David, sau al lui Ingres, pictura lui nu a constituit un adversar atît de primejdios al romantismului. De altminteri, romantismul german nu va da glas, decît rareori, generosului avînt revoluționar pe care îl va exprima, frecvent în Franța, școala lui Delacroix. Pictorul francez modificase nu numai perspectiva în care discuta subiectele tablourilor sale, ci însăși tehnica pe care o opunea clasicismului. Romanticii germani introduseseră teme noi, creaseră o nouă ambianță spirituală, dar tratamentul materiei picturale era tot cel tradițional, de aceea tablourile lor sînt lipsite de acel freamăt al romantismului francez. Caspar David Friedrich, personalitatea cea mai proeminentă, poate, a romantismului german, înfățișa teme convenționale: ruine gotice, acoperite de zăpadă, peisaje cu munți ce se prăvălesc ca într-o imensă catastrofă telurică, îndrăgostiți privind răsăritul lunii pline. Evadînd din coordonatele spațiului și ale timpului, pictura lui dobîndea un anume caracter abstract, fără aderență la epocă, o pictură care împrumuta doar recuzita poeziei « magice » a lui Novalis, dar fără tragica, răscolitoarea vibrație a versurilor lui.

În anii în care, în Franța, ciocnirile dintre clasicism și romantism se produceau, ireductibil, punînd față în față nu numai două orientări artistice potrivnice, ci și două concepții opuse despre rolul artistului în lume, în Germania se bucura de stima academiilor de pictură școala așa-zisă a « nazareenilor ». Cornelius și Overbeck, reprezentanții cei mai de seamă ai curentului, exaltau teme biblice, pictate într-o factură clasică, meticuloasă și fără elan.

La academia de artă din München, triumfaseră discipolii lui Courbet, în frunte cu Wilhelm Leibl, pictor de o mare precizie a notației, dar ale cărui subiecte lăsau să se deslușească, uneori, concesii făcute gustului mic-burghez. În ceea ce-l privește pe Adolf von Menzel, artist înzestrat cu un ascuțit simț al mișcării, pictura lui istorică are o înfățișare « arheologică », în sensul pe care Flaubert îl atribuia cuvîntului: tablourile sale prezintă istoria ca pe un eveniment obișnuit. Termenul folosit de Max Deri, « naturalismul obiectiv », pentru a desemna direcția căreia aparțin cei doi pictori, sugerează tocmai această prezentare lipsită, în mod deliberat, de avîntul romantic.

Anii petrecuți la Roma de elvețianul Arnold Böcklin au dus nu la o însușire convențională a temelor clasiciste, ci, de multe ori, la realizarea unor imagini clare, mărturisind un autentic simț al culorii. Compozițiile sale în care personajele se proiectează pe fundalul mării vor fi foarte apreciate de unii expresioniști ca Munch sau Kokoschka. Dar atunci, în ultimul pătrar al veacului, contemporanii admirau mai ales simbolistica sa întrucîtva pretențioasă, uneori voit filozofică. Idealismul viziunii sale, ca și acela al picturii lui Hans von Marées, gîndirea socială confuză a multora dintre comentatorii fenomenului social și cultural aveau să lase urme adînci și în opera unor expresioniști.

Impresionismul german, îndeosebi cel al lui Max Liebermann, nu ar fi justificat activitatea polemică a expresionismului; pictorii impresioniști abordau subiecte ale vieții sociale și aspirația lor spre libertatea individului, spre exprimarea deplină a personalității a făcut ca despre creația lor să se afirme că « era mai degrabă o pictură de atitudine decît lirică » [1]. În primele decenii ale secolului nostru, arta expresionistă se va manifesta, de altminteri, paralel cu creația impresioniștilor Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth; iar Käthe Kollwitz, una dintre personalitățile proeminente ale direcției militante în arta expresionistă, mărturisea admirația ei față de artiștii generației mai vîrstnice.

În 1892, artiștii münchenezi, sub conducerea lui Fritz von Uhde, s-au declarat potrivnici orientării oficial-academiste; ei au constituit un grup « secesionist », a cărui atitudine

[1] Ludwig Justi, *Von Corinth bis Klee*, 1931, p. 16.

independentă a fost de îndată imitată de artiști din Berlin, Dresda, Stuttgart, Weimar, Düsseldorf, Karlsruhe și chiar din Viena. Simptomatică e împrejurarea că, la Berlin, secesiunea a fost prilejuită de atitudinea conducerii Academiei de artă față de expoziția lui Munch. În acel an 1892, artistul norvegian fusese invitat să deschidă o expoziție în capitala germană; dar, după numai două zile, Werner, președintele Academiei, înspăimîntat de arta pictorului care avea numai 29 de ani, a hotărît închiderea expoziției, ceea ce a determinat, aproape imediat după aceea, prima « secesiune » în uniunea pictorilor berlinezi.

Expresionismul coboară din Scandinavia

Expresionismul nu s-a născut, deci, în arta germană. Anul 1892, în care o expoziție Edvard Munch a stat deschisă două zile în Berlin, a însemnat primul contact al artiștilor din Germania cu un pictor cu adevărat *expresionist*, în sensul atribuit, mai tîrziu, de estetica mișcării, acestui cuvînt. Vor mai trece treisprezece ani pînă cînd se va constitui cel dintîi grup al noii mișcări artistice; expoziția sa are, astfel, semnificația celei dintîi manifestări pe teritoriul Germaniei, a unei concepții artistice care avea să străbată, atît de adînc, creația europeană din preajma primului război.

Munch venea din Scandinavia, unde cunoscuse dramele lui Strindberg, pe cele ale lui Ibsen, și Björnson, scrierile unui tînăr, Knut Hamsun. Problematica lor complexă, relațiile tragice ale individului cu mediul social, așa cum se înfățișau în operele literare și în filozofia lui Kierkegaard, au înrîurit, firește, gîndirea tînărului artist. Care să fi fost cauzele pentru care Werner și academiștii s-au îngrozit în fața tablourilor lui Munch?

Pictorul norvegian studiase la școala de artă din Christiania (Oslo de astăzi) și se formase sub influența pictorului Christian Krohg, ale cărui tablouri prezentînd viața mizeră a mediilor interlope fuseseră, nu o dată, confiscate. Prieten cu literații din boema orașului său, făcînd parte din grupul condus de romancierul Hans Jaeger (ale cărui cărți, de asemenea de o violentă atitudine anti-filistină, fuseseră și ele confiscate), Munch învățase relativ timpuriu că arta nu poate

spune adevărul fără să intre în conflict cu tradițiile unei societăți ipocrite, apărătoare a unor false valori morale.

Epoca în care se organiza, la Berlin, expoziția lui Munch, coincide cu aceea a fundamentării concepției lui Strindberg despre inegalitatea psihică dintre indivizi și despre importanța sugestiei în viața socială. Pentru dramaturgul suedez, existența umană se întemeiază pe luptă, o luptă care poate ajunge pînă la « asasinatul psihic », o luptă în care învingătorul este cel înzestrat « cu o forță sufletească superioară ». Chiar în 1892, Strindberg va sosi la Berlin, unde spera să afle o atmosferă mai prielnică, prieteni mai înțelegători ai creației sale. Societatea suedeză (pe care o înfățișase în virulente trăsături caricaturale într-o dramă cum fusese *Camera roșie*) îl învinuise de « erezie morală » și, cu un an înainte, în 1891, tribunalul îl socotise nedemn de a-și mai crește copiii. Lumea literară berlineză făcuse o primire entuziastă dramei *Creditorii* și mi se pare firesc să-l socotim, astfel, pe Strindberg ca pe unul dintre intelectualii ale căror idei au înrîurit hotărîtor literatura și arta germană aflate pe atunci într-o vreme de căutări deznădăjduite ale unor forme noi de expresie.

Dramaturgia lui, de o sălbatică tensiune interioară, a cărei acțiune se desfășoară într-o atmosferă apăsătoare și ai cărei eroi se înfățișează ca niște ființe aproape inumane, purtînd în structura lor adevărate abisuri ale trăirilor psihologice, va fi un frecvent punct de reper al creației artistice germane, care reflecta o lume socială la fel de neliniștitoare. Oricum, e limpede că Munch a rămas dator, întreaga lui viață, ideilor lui Strindberg și că, prin el, ca și prin dramaturgul suedez, arta germană cîștiga o nouă dimensiune a conștiinței de sine.

S-a afirmat despre Munch că ar fi fost stăpînit de « un sentiment morbid de nesiguranță » [1] și s-a pus această constatare în legătură exclusivă cu influențele intelectuale receptate în propria sa țară. Se neglijează, cred, într-o asemenea definiție, legăturile pictorului cu unele direcții caracteristice ale artei europene contemporane cu el, legături mărturisite mai ales de operele sale de început. O *Noapte la Nisa*, pictată în 1891, demonstrează deopotrivă apropierea de caligrafia nervoasă a lui Lautrec și de concepția coloristică a lui Van Gogh. În

---

[1] Bernard S. Myers, *op. cit.* p. 34.

Indoiala, din 1892, simbolismul de proveniență Gauguin este, de asemenea, limpede exprimat. De altminteri, Gauguin, a cărui pictură introducea din nou în centrul artei omul și problemele sale, îndoielile și întrebările sale grave, va da, și nu numai lui Munch, un îndemn estetic dintre cele mai hotărîte.

Pictat în 1893, *Țipătul* va avea largi ecouri în creația ulterioară a expresioniștilor; poate că, dintre toate operele lui Munch, aceasta va fi aceea la care artiștii generației următoare se vor referi cel mai adesea, cea în care vor regăsi propria lor deznădejde. Sub un cer crepuscular, pe care norii aleargă asemenea unor flăcări, lăsînd să se zărească sticliri de un albastru metalic, în primul plan, un personaj cu obrazul galben, cu ochii lărgiți de spaimă, aleargă pe malul unei ape răscolite de vînt, ce pare că se năpustește asupra acestui om care strigă, terorizat, fără însă ca țipătul său să pară a fi auzit, de vreme ce două siluete, aflate ceva mai în spate, își continuă, impasibile plimbarea. Mai tîrziu, Munch va publica o povestire intitulată *Alfa și Omega* în care cîteva rînduri par a fi un comentariu al *Țipătului:* « Alerga pe țărmul mării. Apa, cerul aveau culoarea sîngelui. În văzduh, auzea strigăte și își acoperi urechile. Pămîntul, cerul și marea tremurau și el simți că-l copleșește spaima » [1].

Semnificativ e că această scenă de o crispată dezolare se petrece pe un pod, într-un fel teritoriu în afara pămîntului și a apei. Podurile, atît de frecvente în pictura lui Munch, nu leagă niciodată două țărmuri, plutesc, parcă, deasupra tuturor elementelor, nu duc nicăieri. Chiar dacă, la unul din capetele unui asemenea pod, se deslușește priveliștea liniștită a unui sat, și « cele trei fete » care stau de vorbă sînt înveșmîntate în culori de o transparență calmă, reflexele aspre ale apei, strălucirea minerală a pămîntului dau întregii atmosfere o stranie neclintire.

Într-o declarație pe care a făcut-o cu prilejul expoziției sale din 1918, Munch respingea părerea unor critici că arta sa (și îndeosebi *Friza morții*) s-ar fi născut doar sub influența lui Strindberg. « Am lucrat la această friză, timp de treizeci de ani, cu lungi intervale... Friza a fost concepută ca o suită de picturi decorative care ar vrea să înfățișeze, laolaltă, o

---

[1] Cf. Edith Hoffmann, *op. cit.*, p. 18.

imagine a vieții. Ele sînt traversate de un țărm; dincolo de ele se întinde marea, veșnic neliniștită, iar sub coroanele copacilor e viața în deplinătatea și în varietatea ei, cu bucuriile și tristețile ei. »[1]

Semnificativ e faptul că, printre cei dintîi care l-au înțeles, a fost Strindberg însuși: « Edvard Munch, acest artist de 32 de ani (textul e deci din 1895), pictorul ezoteric al iubirii, al geloziei, al morții și al tristeții, a fost adesea victimă a neînțelegerii deliberate a criticului-călău care privește o operă de artă cu prea multă detașare. »[2]

Munch a descoperit în împrejurările obișnuite ale vieții motive ale unei tragice descumpăniri sufletești. Nu numai compozițiile cu caracter fantastic (cum ar fi *Vampirul* din 1894), ci și acelea în care se evocă tragedii ale existenței (*Camera morții*, amintind surprinzător un tablou de Degas), izbucniri ale patimilor omenești (*Gelozia*), se desfășoară într-o tensiune greu de îndurat, sugerînd incapacitatea omului de a se împăca cu propriul destin. Prin 1899—1900, a pictat o compoziție de mari proporții, intitulată *Dansul vieții*, un fel de replică la celebra *Cine sîntem? De unde venim? Încotro mergem?* a lui Gauguin. Undeva, pe un țărm de mare, pe o pajiște de un verde întunecat, cîteva perechi dansează. Simbolul tabloului se întemeiază pe folosirea a patru termeni: puritate — pasiune — izbucnire instinctuală — deznădejde, înscriși pe suprafața pînzei de la stînga la dreapta, în sensul obișnuit al scrisului, subliniindu-se, astfel, intenția narativă a lucrării. Asemenea lui Strindberg (a cărui influență, cu toate protestele lui Munch, nu poate fi exclusă cu totul) care considera că relațiile dintre sexe sînt determinante în existența umanității, Munch înfățișează această poveste a vieții ca o înșiruire de momente ale iubirii. Dar, tot ca la scriitorul suedez, fabula lui Munch se desfășoară ca o poveste a dezamăgirii, a viselor brutal și trivial retezate, a iluziilor amare, a minciunii care cuprinde și sfărîmă totul. În stînga tabloului, o fată îmbrăcată în alb, al cărei surîs vag luminează un obraz delicat; lîngă ea suie lujerul suplu al unei flori, singura din întregul peisaj. În spate, doi dansatori se avîntă într-o mișcare de o juvenilă frumusețe, părul fetei flutură în vînt. În centrul

---

[1] În Eric Protter, *Painters on Painters*, 1963, p. 168—169.
[2] *Ibid.* p. 168.

tabloului, o altă pereche: el cu trăsăturile feței consumate, parcă, de febră, ea cu ochii adumbriți, cu pleoapele grele,. Amîndoi dansează ca într-o magie; rochia roșie aprinsă a ei îl învăluie, cei doi dansatori stau sub puterea unei patimi covîrșitoare, aproape paralizante. Mai în dreapta, o altă pereche: el, întors cu fața spre privitorul tabloului, are un chip animalic, mișcarea sa are ceva libidinos. Iar în extrema dreaptă, o femeie drapată în negru, cu mîinile împreunate ca într-o rugăciune zadarnică, privește întreaga scenă, comentînd-o mut, deznădăjduită. Rochia e parcă sculptată în lemn negru, nici o boare nu o clintește, femeia e nemișcată asemenea unei statui funerare. În acordul dominant de verde cu roșu, prin definiție aspru, umbra femeii pune un accent tragic, mai cu seamă în dialogul violent pe care îl susține cu petele de alb din apropiere.

În fundal, o siluetă bizară, nedeslușită se înalță ca o statuie cu brațele tăiate, un idol neputincios. Deasupra, replică antiromantică, luna plină pune « un punct pe i », luminînd straniu întreaga scenă în care siluetele se decupează tăios, fără să lase umbre pe iarba întunecată.

Umfang acht Seiten | Einzelbezug 40 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag Berlin W 9 / Potsdamer Straße 134 a	Herausgeber und Schriftleiter HERWARTH WALDEN	Ausstellungsräume Berlin W / Königin Augustastr. 51

DRITTER JAHRGANG | BERLIN MÄRZ 1913 | NUMMER 150/151

Für Kandinsky

Protest

Un număr al revistei « Der Sturm » în care s-a publicat un protest împotriva unor critici nedrepte la adresa lui Kandinsky (martie, 1913)

Chiar şi o scenă istorică, precum *Moartea lui Marat*, dezvăluie în cromatismul de factură *fauvistă*, aceeaşi temă a luptei dintre femeie şi bărbat, femeia reprezentînd aci « puterea demonică, forţa care-l anulează pe bărbat »[1]. Într-un tablou pictat în 1900 (deci după ce Munch fusese recunoscut de tinerii germani ca purtător al unui mesaj înnoitor), intenţia narativă dispărea. Tabloul, intitulat *Melancolie*, ar fi putut să fie o replică la celebra gravură a lui Dürer; Munch a prezentat, însă, o figură obişnuită, o femeie ale cărei gesturi nu au nimic grandilocvent, sînt mai degrabă ostenite şi resemnate. Dar ea e aşezată astfel încît contrastul dramatic dintre încăperea strîmtă şi largile spaţii care se zăresc pe fereastră e puternic subliniat. Singurătatea femeii poartă în ea, parcă, sunetul trist al unui poem de Rilke:

Cine acum e singur, va rămîne-ndelung,
O să vegheze, va citi, scrisori va scrie lungi... [2]

Cînd va muri, în 1944, artistul norvegian va încheia o carieră dintre cele mai chinuite; dar pictorii a căror participare la mişcarea expresionistă (îndeosebi Kokoschka şi Kirchner) fusese definitorie se declaraseră întotdeauna « discipoli ai norvegianului »[3]. Unele lucrări ale tînărului Picasso (precum acuarela *Capătul drumului*, din 1898) amintesc surprinzător de tehnica lui Munch. E foarte greu, însă, de presupus că în Spania autorul *Ţipătului* ar fi fost cunoscut pe atunci; mi se pare, mai curînd, că această similitudine a procedeelor demonstrează că tema şi expresia ei pluteau, cumva, în aer, în acea epocă a marilor destrămări sufleteşti şi că Munch a fost doar un instrument prin care s-a concretizat atitudinea psihologică ce prevestea expresionismul. Munch, nu sugerase numai o lecţie de tehnică picturală, provenind dintr-o « spasmodică îmbinare a elementelor esenţiale din arta lui Van Gogh şi a lui Gauguin »[4], ci îndemnase la dobîndirea unei spiritualităţi tragice, specifice. Prin creaţia lui, concepţia literară a lui Strindberg (şi, într-o măsură, a lui

---

[1] Vezi Eduard Hüttinger, *Munch*, 1966, p. 7.
[2] *Zi de toamnă*, în traducerea lui Dan Constantinescu, antologia *Poezia germană modernă*, vol. I, E.P.L., 1967, p. 51.
[3] Cf. Frederick B. Deknatel, *Edvard Munch*, 1950.
[4] Vezi Bernard S. Myers, *op. cit.*, p. 36.

Ibsen), filozofia existențialistă a lui Kierkegaard, coborau în arta europeană, înainte chiar de a fi receptate de literatură.

În 1902, Matisse va picta cîteva tablouri tratate în tonuri pure; dar Munch îl precedase pe acest drum, așa cum, altădată, el însuși fusese precedat de Signac.

James Ensor și expresionismul baroc

Unele istorii de artă îl menționează pe belgianul James Ensor printre artiștii a căror creație ar prezenta unele « similitudini » cu expresionismul. Alteori, el e pomenit printre pictorii care ar fi avut « o oarecare influență » asupra artiștilor expresioniști. Dar, indiferent de măsura în care se acceptă existența unei înrîuriri, Ensor e discutat, încă destul de des, *în afara* expresionismului, mai ales cînd cuvîntul « expresionism » se referă strict la curentul artistic german. Cu toate că a murit în 1949 (se născuse în 1860), deci activitatea sa coincide cu afirmarea (și cu declinul) curentului, el e considerat o personalitate cu un drum propriu, ale cărui meandre ating uneori pe cele ale unor mișcări artistice, le întretaie, le influențează într-un fel sau altul. Cîteodată e privit numai ca « o anticipare », neglijîndu-se faptul că această « anticipare » s-a manifestat statornic de-a lungul unei creații de șase decenii. Cîndva, pictorul își definea astfel pasiunea coloristică: « M-am îndrăgostit de scheletul demodat al doamnelor moderniste, născute ca să slăbească, le-am contemplat îndelung frumoșii ochi albaștri și verzui, dar doamna Culoare, iubita mea, mi-a făcut semn. Da, doamna Culoare e prietena adevăratului pictor, ea explică toate evoluțiile mele, toate schimbările; se spunea pe vremuri: „Ensor își schimbă maniera ca pe o cămașă"... Prefer rozurile și gamele lor pure. Pictura spune culoare, eu gust mai puțin limbile moarte, linia lemnoasă, griul fad, tonurile veștede ale pictorilor-cimpanzei. Îmi compun culorile pe timp senin, cu ochii deschiși, cu privirea dîrză, mîna ridicată, paleta încărcată, tuburile plesnind de culoare, cu pensula gata de luptă... » [1].

---

[1] Cf. Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, 1960, p. 549.

Ceea ce, firește, derutează pe comentatori e lipsa unei adeziuni declarate a lui Ensor la orice grupare expresionistă. A fost un solitar, dar printre pictorii germani ai epocii s-au aflat destui care, de asemenea, nu și-au afirmat deschis acordul cu direcțiile mișcării, ceea ce nu i-a împiedecat pe critici să îi discute în cadrul mai larg al unei arte cu care se dovedesc a fi atît de înrudiți. O declarație ca aceea citată mai sus nu e, bineînțeles, un program estetic și simpla recunoaștere a funcției *expresive* pe care o împlinește culoarea nu ar fi fost suficientă pentru a-l așeza pe James Ensor alături de expresioniști. Dar întreaga sa ideologie artistică, așa cum o va reflecta creația lui de pictor, prezintă prea multe puncte comune cu aceea a grupărilor expresioniste pentru a îngădui discutarea ei în afara curentului sau ca pe o operă doar cu anume *afinități* cu expresionismul. Și, de vreme ce pictura și grafica unei artiste cum e Käthe Kollwitz, chiar cînd e anterioară formării unui grup expresionist, e comentată în perspectiva adeziunii sale de mai tîrziu la programul întregului curent, nu sînt motive pentru a-l discuta altfel pe Ensor.

În anii cînd se năștea impresionismul, Ensor picta dunele, marea, cîmpiile din preajma țărmului într-o notă gravă, dezolată, foarte depărtată de armoniile coloristice ale impresioniștilor. Pictura era, pentru el, o modalitate elevată de cunoaștere. Drumul de la observarea obiectului pînă la reprezentarea lui pe pînză e un drum al necontenitei decantări a esențialului. « Cea din urmă viziune e una în care artistul vede subtilitățile luminii, planurile ei, punctul spre care gravitează [1]». Pictura lui peisagistică — dar și interioarele domestice — evocă o atmosferă apăsătoare; Ensor rămîne și în pictura de gen (prin excelență flamandă) un sceptic, total lipsit de entuziasm. Misterul (cu întreaga lui poezie) este subiectul predilect al pictorului. O lume stranie, înrudită, desigur, cu aceea a poeților simboliști belgieni (mai ales cu aceea a lui Maeterlinck), se mișcă în tablourile lui. Orașele flamande, cu tradițiile lor baroce, cu aceea uimitoare exaltare a sentimentelor vitale, sînt interpretate în pictura lui Ensor într-o perspectivă foarte caracteristică. Străvechile carnavaluri ale lui Bruegel dobîndesc înțelesuri noi; freneticele pe-

---

[1] Cf. P. Haesaerts, *James Ensor*, Bruxelles, 1957, p. 96.

treceri populare, explozii luminoase de energie, au devenit nişte prilejuri de cugetare amară asupra rostului existenţei. Odinioară, pictorii Flandrei înfăţişaseră măştile carnavaleşti luptînd cu întunecaţii reprezentanţi ai ascezei religioase; ele anunţau, pline de voie-bună, răsăritul unei epoci noi, în care trupului i se recunoşteau drepturile obîrşiei sale divine. Burlescul prevestea, astfel, sublimul.

S-a spus despre pînza lui Ensor din 1888, *Cristos intrînd în Bruxelles*, că a stîrnit tot atîtea discuţii ca şi *Olympia* lui Manet. O mulţime pestriţă înaintează cîntînd pe străzile oraşului, invadează pieţele imense, se urcă pe clădiri. În frunte, un fel de Marte bărbos, cu ochii închişi de plăcere, cu capul închivărat răsturnat trufaş pe spate. În jur, politicieni, femei violent fardate, tîrgoveţi, soldaţi, clovni. Într-un colţ, în prim-plan, o hîrcă de mort, împodobită cu joben, rînjeşte. În alt ungher, diavolul însuşi zîmbeşte mulţumit. Lumea flutură steguleţe, eşarfe colorate, generalii trec cu pieptul bătut în medalii. Cristos, călărindu-şi asinul, apare numai undeva, către fundalul tabloului; intrarea sa în oraş trece aproape neobservată în mijlocul defilării acestei mulţimi cu chipuri groteşti. La drept vorbind, întreaga compoziţie e un comentariu la *Calvarul* lui Bruegel; dar acolo figurile hidoase erau cele ale unor oameni care-l însoţeau, bucurîndu-se, pe osîndit pe drumul spre răstignire. La Ensor, chipurile acestea animalice sînt ale unor indivizi care participă la triumful lui Cristos. Tabloul a fost, tocmai de aceea, considerat ca o dovadă de « lipsă de reverenţă religioasă »; dar, Ensor folosea legenda biblică numai ca pe un pretext pentru a înfăţişa, într-o viziune de ansamblu, lumea contemporană, mistuită de patimi, meschină, îngîmfată. Diavolul şi moartea, însă, stăpîneau (ca în străvechile picturi ale meşterilor flamanzi) întreaga adunare de oameni şi de măşti, simbolurile individuale erau, astfel, cuprinse într-o alegorie uriaşă, în care burlescul şi tragicul se amestecă într-o ţesătură dureroasă. O fantezie sălbatecă în care umorul e numai aparent; figurile mulţimii care înaintează spre privitor sînt schimonosite de ură. Măştile nu stîrnesc rîsul, ci înspăimîntă. Ele au, mai degrabă decît o înfăţişare carnavalescă, una totemică, menită să răspîndească groaza. Ensor nu cunoscuse însă, desigur, măştile africane; măştile sale au, aşa cum s-a observat, forma celor folosite în practicile rituale ale Extremului

Orient. Pictura lui aducea, astfel, o strălucire exotică, destinată să sporească efectul straniu al combinațiilor coloristice și al subiectelor. Obiecte ciudate din galantarele magazinelor de antichități, scoici, țesături orientale, mici bibelouri caraghioase apar adesea în pînzele sale; în ceea ce privește masca, Ensor însuși mărturisea cîndva: « M-am ferecat, bucuros, în lumea solitară în care tronează masca, lume plină de violență, de lumină și de strălucire. Masca îmi spune: prospețime a tonurilor, expresie foarte acută, decor somptuos, gesturi largi, neașteptate, mișcări dezordonate, dulce tulburare »[1].

Pentru el, deci, masca nu era un simplu ornament. Ea reprezenta o întreagă concepție despre realitate. Ceea ce ne este dat să cunoaștem din personalitatea umană nu este adevărata fizionomie, ci doar înfățișarea aparentă, iluzorie. Indiferent care e originea stilistică a măștilor lui Ensor, ceea ce mi se pare mai important este concepția pictorului despre funcția lor ca atare. Carnavalurile fuseseră, la poeții simboliști, un semn aspru al fățărniciei vieții, al veseliei inconștiente, pe care o pîndește moartea. De la Villon, prin Baudelaire și, apoi, prin simboliști, ideea morții atotstăpînitoare cobora din romanic și pătrundea în arta modernă. Simboliștii belgieni adăugaseră spaima « orașului care ucide », astfel încît tradițiile picturii flamande, în care oamenii cu măști străbăteau ulițele tîrgurilor sub privirea găvanelor goale ale suveranelor cranii de morți, căpătau un înțeles nou, însă și mai tragic.

Masca însemna și posibilitatea virtuală a individului de a-și disimula personalitatea, de a și-o schimba. Pînă tîrziu, asemenea daruri erau puse pe seama unor forțe oculte. Poate că nu numai pentru că duceau o viață foarte puțin supusă normelor morale ale societății dominate de concepțiile catolice din timpul anti-reformei, artiștilor din vremea lui Molière li se contesta dreptul de a fi înmormîntați în pămînt sfințit. (De altminteri, *Romanul comic* al lui Scarron, pasionată pledoarie în sprijinul « comedianților », se referă mai ales la *autenticitatea* sentimentelor actorilor nu la *moralitatea* vieții lor, ceea ce ar însemna că tocmai această capacitate de a fi *oameni ca toți oamenii* li se punea la îndoială). Poate că nu

---

[1] Cf. Henri Perruchot, *Histoire de l'art moderne*, 1963, p. 115.

numai din pricina « îndemnului la ocupații superficiale » pe care ar fi reprezentat-o teatrul, partizanii lui Cromwell au interzis spectacolele. Actorul era, în ochii drept-credincioșilor puritani din secolul al XVII-lea, un vrăjitor, de vreme ce izbutea să întrupeze alte ființe omenești, să le împrumute și chipul, și glasul, și gesturile. În folclorul multor popoare, riturile străvechi sînt și azi împlinite de personaje mascate; carnavalul, înainte de a deveni serbare populară, însemna un moment în calendarul creștin.

Aceste amintiri ale vremurilor de odinioară, inflexiunile lor mistice și mitologice sînt prezente și în pictura lui Ensor. De aceea carnavalurile sale nu mai sînt, poate, un semn de bucurie, ci un prilej de meditație amară asupra zădărniciei vieții.

Masca este, în același timp, o modalitate nu numai de *a se ascunde* ci și de *a se izola* a omului. Jean Cassou observa predilecția lui Ensor pentru măști dar și pentru cochiliile de scoici [1]. Mi se pare că o concluzie dintre cele mai semnificative pentru filozofia artistului stă aci la îndemîna comentatorului. Cochilia semnifică și ea universul închis, claustrarea. Personajele lui Bruegel și ale lui Bosch se ascundeau și ele în fantastice cochilii. Fără îndoială, uimitoarele lor volute și irizări l-au ispitit pe Ensor pentru a pune un accent delicat în lumea barocă a tablourilor lui. Poate că, așa cum s-a presupus, ele aduceau îndepărtatul zvon al unei copilării petrecute într-un oraș de pe țărmul mării. Dar, pentru artist, amintirile copilăriei erau și ele triste, copiii din pictura lui au o gravitate dureroasă. Într-o pînză din 1884, de pildă, *Fetița cu păpușa*, jucăriile au aceeași înfățișare sinistră ca și măștile din operele maturității. Profilul delicat al copilului, palid, fără surîs, se proiectează pe fundalul unui tapet cu flori mari; sînt, însă, flori artificiale, flori fără sevă, în preajma lor silueta înveșmîntată în negru a fetiței pare și mai tristă. Copilul stă aproape de acest fundal, spațiul e și aici închis, ca între pereții unei scene.

Obsesia morții stăruie în întreaga operă a lui Ensor. Scheletul omenesc e, ca și la Edgar Poe, suprema deghizare a individului. Satira din pictura belgianului e departe de a fi « burlescă » așa cum o definesc unii comentatori. Întotdeauna,

---

[1] *Op. cit.*, p. 542.

ea atinge nivelurile cele mai amare, cele mai dureroase ale umorului. Două schelete își dispută, într-un tablou din 1891, cadavrul unui spînzurat; de pe ușile care străpung peretele central al compoziției (tabloul e din nou arhitecturat asemenea unei scene), își fac apariția mai multe figuri mascate. Măștile sînt grotești, de prăjina mînuită de unul din luptători atîrnă un arlechin. Dar printre privitori se zăresc hîrci ale unor schelete, țeasta arlechinului e și ea un craniu purtînd drept singură podoabă capișonul tradițional. Burlescul devine de-a dreptul lugubru. Sau o altă pînză, *Moartea urmărind mulțimea,* în care scheletul, atît de familiar picturii lui Ensor, se năpustește asupra unor gloate îngrozite ce se revarsă pe străzile înguste ale unui oraș. Ochii sînt dilatați de spaimă, alteori ascund speranța vicleană de a se salva de deznodămînt.

Acest sentiment al morții constituie, aș spune, elementul fundamental al expresionismului lui Ensor. Tocmai pentru că pictorul își înveșmîntă personajele ce simbolizează moartea în straiele pestrițe ale clovnilor, tragedia e mai amară, reducînd totul la proporțiile unei farse în care nimic nu e grav și impresionant.

Accentele acestei poezii agitate și crude, de o mare forță de introspecție vor fi regăsite în simbolurile morbide ale lui Böcklin (a cărui pictură, *Molima,* din 1898, o amintește îndeajuns de exact pe cea a lui Ensor, *Moartea urmărind mulțimea),* în alegoriile lui Hofer, în măștile lui Nolde și Pechstein, în umorul negru al lui Kubin. Culoarea, « doamna Culoare » căreia i se închina Ensor, zvîcnind, strălucitoare, palpitînd, discretă, cucerea, rînd pe rînd, arta expresioniștilor germani, prin necontenita, tumultuoasa mișcare a elementelor pe care o evoca.

Simțul acela inegalabil al aerului și al materiei, fertilizat de înțelegerea poetică a misterelor sufletului omenesc, a tragediilor unei existențe mărunte și chinuite, se întîlnea cu răscolitorul sentiment cosmic al lui Munch și cu poezia sfîșietoare a lui Trakl la rădăcinile viitorului expresionism german.

Ferdinand Hodler — un expresionist fără știrea sa

Elvețianul Ferdinand Hodler va introduce în expresionism o direcție diferită și foarte rodnică pentru arta con-

temporanilor şi a urmaşilor. Cînd expresionismul se afirmase ca şcoală, Hodler era un artist matur (se născuse în 1853), cu o operă solidă, unitară. Va înceta din viaţă în 1918, cînd expresionismul, aflat în plină ofensivă, va recunoaşte în pictorul bernez un înaintaş.

E adevărat că arta lui Hodler se întemeiază pe o concepţie mai puţin fermă decît a lui Munch sau a lui Ensor, că desenul său amintea, într-o măsură, arta Renaşterii, dar şi a nazareenilor.

Dar picturile şi desenele lui evocau nu numai însuşirile fizice ale omului, nu numai « forţa sa vitală », dar şi imaginile unei lumi transcendente pe care le vedea cu o exactitate de coşmar. În arta expresionistă, Hodler ocupă un loc întrucîtva separat. El nu realizează expresia nici prin culoare, aşa cum vor face, de exemplu Nolde sau Schmidt-Rottluff, nici prin desenul aspru şi dramatic care va caracteriza opera lui Käthe Kollwitz, ci relevă tragismul existenţei prin evocarea unei atmosfere apăsătoare, bîntuită de febre, desenul precis, gestul notat cu exactitate împlinesc o funcţie estetică foarte clară. Detaliile sînt notate cu aceeaşi minuţie cu care unii suprarealişti, Magritte, Delvaux sau Dali, îşi vor transcrie tulburatele visuri.

Noaptea e o compoziţie caracteristică pentru arta lui Hodler; într-un spaţiu nedeterminat, cîţiva oameni dorm. Compoziţia e construită în ritmuri liniare complexe, trupurile, de o frumuseţe renascentistă, sînt aşezate într-un fel de X turtit, în centrul căruia, un bărbat e torturat de o făptură îmbrăcată în negru, materializare a spaimei, a coşmarului. Dar nici somnul celorlalte personaje nu e un somn liniştit, aproape toate trupurile par chircite, vise întunecate le frămîntă. Pictura expresioniştilor va relua această temă a nopţii. pentru ei vreme de beznă şi de chin, în miezul căreia se petrec grozăvii, vreme a păcatului, a desfrîului şi a crimei. Tabloul lui Hodler prefigura, în 1890, o temă predilectă a urmaşilor săi, căreia Trakl îi dădea contur liric:

Blestemate fiţi voi, întunecate otrăvuri,
Somn alb!
Această preaciudată grădină
De copaci în amurg,

Plină cu șerpi, fluturi de noapte
Păianjeni, lilieci! [1]

Nopțile acestea grele, pline de spaimă, coboară din literatura cu fantome a romanului gotic; dar în expresionism sentimentul răvășit, insomnia febrilă, încărcată de groază capătă o intensitate acută.

Arta lui Hodler nu e, însă, consecvent expresionistă; misterul nu are întotdeauna acea semnificație a unei spaime care declanșează violent reacțiile unei sensibilități maladive. Nici deformările nu aduc mărturia intenselor trăiri ale personajelor. Uneori, ca în *Tăietorul de lemne* din 1910, pictorul pare mai curînd că înalță un imn elanului omenesc; muncitorul e observat cu luare-aminte, gestul lui are, însă, ceva declamator în exactitatea anatomică cu care e descris. Alteori (în *Cel ales*, de pildă), grija pentru simetria geometrică duce la un desăvîrșit echilibru static. Poate că o mențiune deosebită i se cuvine *Euritmiei* din 1895, lucrare ce nu vrea să se limiteze la un simplu studiu al mișcării unor personaje drapate în robe antice (sau, mai degrabă, gotice); oamenii urmează o mișcare continuă, înceată, ei nu se întîlnesc în drumul pe care îl parcurg, totuși, împreună. E o procesiune tăcută care se îndreaptă spre mormînt.

Pentru el, misiunea pictorului, așa cum o definea într-o conferință din 1897, e aceea de « a da expresie elementelor eterne ale naturii, de a desfășura frumusețea lor lăuntrică. Artistul vorbește despre natură, făcînd ca înfățișările ei să ne fie vizibile, el sanctifică formele trupului omenesc. El ne arată o natură mai mare, mai simplă — o natură eliberată de toate detaliile care nu au nici un înțeles... Cînd artistul creează, el împrumută elementele reprezentării dintr-o lume reală, o lume care există și în care el trăiește... Arta este un *gestus* al frumuseții » [2].

Fiecare siluetă observată separat poate fi considerată *naturalistă*; ansamblul, însă, e simbolic și, prin urmare, profund anti-naturalist, artistul își propune să obțină un efect metaforic, nu să reproducă fidel detaliile unui corp. Acesta

---

[1] *Somnul*, traducere de Petre Stoica, în antologia *Poezia germană modernă*, p. 136.
[2] În Eric Protter, *op. cit.*, p. 158.

e paradoxul la care s-au referit unii comentatori ai lui Hodler: conturul realist al desenului e combinat cu gestul nerealist, care adaugă elemente esențiale tensiunii sufletești din tablourile lui[3]. Chiar și operele pictate în jurul lui 1900, în care gesturile și atitudinile sînt inspirate de dansurile la modă pe atunci, sînt caracterizate de aceste îmbinări între real și simbolic.

Portretele, cu privire intensă, cu tendința lor de a se înscrie în forme geometrice clare, mărturisesc intenția de a acorda lumii interioare a personajelor mai multă atenție decît înfățișării exterioare, în felul în care, peste vreo două decenii, va picta Otto Dix. În ceea ce privește peisajul, Hodler va evolua de la pictura de notație, spre una construită geometric, simetric, apoi spre una alegorică, în care artistul pare a fi absorbit de o natură efervescentă, neliniștită, agitată.

S-a spus despre o pictură murală a sa, *Unitatea*, aflată la primăria din Hanovra, că amintește de *Jurămîntul de la Jeu-de-Paume*, al lui Louis David, și aci mîinile ridicate alcătuind un ritm neașteptat, plin de mișcare. Hodler a pictat-o în 1913; ea avea, însă, darul să prevestească biruința apropiată a mișcării expresioniste la care el n-a aderat niciodată deschis, dar ai cărei artiști l-au admirat, însușindu-și viziunea omului însingurat și tulburat de înspăimîntătoare coșmaruri.

Käthe Kollwitz și umanismul

Printre artiștii care au prefigurat estetica expresionistă, înainte ca aceasta să fi fost definită ca atare, se cuvine menționată, fără îndoială, Käthe Kollwitz. Provenea dintr-o familie de intelectuali cu tradiții liberale care resimțise dramatic presiunea concepțiilor înaltei societăți germane. Politica militaristă, anti-democratică a guvernelor de la sfîrșitul secolului întîmpina pretutindeni o opoziție din ce în ce mai decisă, o bună parte a intelectualității declarîndu-și dezacordul, într-un fel sau altul, cu Bismarck și cu urmașii săi. Curentul de opinie publică, creat de cercurile socialiste, antrenase

---

[3] Vezi Fritz Schmalenbach, *Kunsthistorische Studien*, 1941, p. 88.

numeroşi scriitori, artişti, savanţi, ziarişti, decretaţi de guvern « elemente dizolvante şi primejdioase ». Printre aceştia se aflaseră bunicul viitoarei artiste, tatăl ei, un jurist cu vederi umanitare, un frate (editor al unor cărţi privite cu suspiciune de autorităţi), soţul, medic în mahalalele mizere ale Berlinului.

Debutul artistei va sta sub semnul unui protest lucid îndreptat împotriva mentalităţii burgheziei germane, protest cu atît mai semnificativ cu cît el va fi formulat din perspectiva ideologică a proletariatului. Între 1894 şi 1898, tînăra graficiană (se născuse în 1867) a consacrat un ciclu de gravuri personajelor dramei *Ţesătorii* a lui Hauptmann, pe care, asemenea scriitorului, le vedea avîntîndu-se, răzbunătoare, la luptă. Grupuri de oameni cu obrajii însemnaţi de suferinţă, cu trupuri greoaie, cu mîini mari, muncite, înaintează sub linia înaltă a orizontului. Käthe Kollwitz respingea emfaticul, personajele sale au o asprime firească, impresionantă prin drama pe care o trăiesc şi pe care o exprimă nu atît prin gest, cît prin expresia figurii. În prim plan, însă, într-o rezolvare care va deveni caracteristică pentru Kollwitz, un copil cu figura de o mare puritate a aţipit, dus în cîrcă de maică-sa, pesemne o văduvă, cu chipul îngîndurat. De cele mai multe ori, expresioniştii vor considera durerea şi prăbuşirea morală ca pe un destin universal căruia i se supune, deopotrivă, întreaga omenire. Käthe Kollwitz va apăra, cu gestul unei femei care-şi protejează pruncii, zona aceasta a copilăriei, declarînd-o teritoriu unic al frumuseţii şi al adevărului.

Conflictul social, extrem de ascuţit, e sugerat într-o tehnică grafică tradiţională, în care artista nu urmăreşte să atingă nici sfîşietoarele intensităţi din gravurile lui Munch, nici sensurile simbolice ale lui Hodler. Confruntată de contradicţiile dramatice născute în procesul industrializării, Germania îşi amintea de momente ale unei lupte înverşunate purtate, cu multă vreme în urmă, împotriva împilării. Subiectele înseşi erau dramatice, aduceau mărturia unei încordări, suficientă pentru a conferi operelor de artă care o cuprindeau acelaşi dramatism.

Războiul ţărănesc din secolul al XVI-lea era una din aceste teme. Käthe Kollwitz i-a dedicat un ciclu de lucrări, stăpînite de aceeaşi tensiune tragică, tensiune care era a îm-

prejurărilor narate şi care trebuia să se păstreze, simplă, lipsită de grandilocvenţă, şi în operă. De aceea, artista a preferat să înfăţişeze aceste împrejurări istorice (care aveau atîtea asemănări cu situaţia contemporană a Germaniei) ca pe nişte drame omeneşti. Ea evolua de la *relatarea* unor scene spre *comentarea* lor, încercînd să stabilească înţelesuri mai generale, mai cuprinzătoare. Pe cîmpul de bătaie, unde cadavrele răsculaţilor zac risipite, o femeie şi-a descoperit fiul. Gestul cu care se apleacă asupră-i, raza de lumină ce cade pe obrazul celui ucis şi pe mîna bătrînă a femeii, lăsînd restul în penumbră, aduce o anume vibraţie sentimentală, absentă în *Ţesătorii* (unde, fără îndoială, atitudinea sufletească a lui Hauptmann determina şi expresia artistică a gravurii).

Împăratul, preaputernicul Wilhelm al II-lea, s-a împotrivit ca artistei să-i fie decernată o medalie de aur pe care i-o acordaseră pictorii berlinezi. Aceasta se întîmpla după ce Käthe Kollwitz realizase ciclul *Ţesătorilor*. E şi mai lesne de înţeles de ce, după *Războiul ţărănesc*, împărăteasa a poruncit să fie interzis un afiş al artistei. Şi e cu atît mai limpede de ce, în 1912, în plină pregătire de război a Germaniei wilhelmiene, poliţia va confisca un alt afiş, conceput ca un apel pentru apărarea vieţii copiilor.

În anii de după război, activitatea militantă a acestei artiste generoase va deveni şi mai intensă. Idealurile de libertate ale omenirii vor găsi în creaţia ei o exprimare clară şi fermă; Käthe Kollwitz se va consacra îndeosebi gravurii şi afişului, arte care îi vor îngădui să se adreseze unor mari mulţimi de oameni. În suprafeţe tranşante de alb şi negru, subliniind dramatismul subiectelor, ea va crea litografii inspirate din tragicele evenimente de după războiul mondial, unele dintre ele devenind adevărate documente despre o epocă plină de frămîntări şi de ciocniri sociale. Xilogravura intitulată *În amintirea lui Karl Liebknecht* va evoca asasinarea conducătorului clasei muncitoare germane, într-o imagine plină de patos.

În aceeaşi perioadă, Kollwitz va crea şi alte gravuri devenite apoi celebre, cunoscînd o largă răspîndire, unele dintre ele fiind reproduse şi în presa democratică românească: *Părinţi, Ucişi în luptă, Copiii Germaniei sînt înfometaţi, Pîine!* ... Simplitatea şi cursivitatea liniei provenea, ca şi în vestitul afiş *Să nu mai fie niciodată război!*, din dorinţa

realizării unei arte perfect accesibile. Inflexiunile expresioniste, evidente în gestul violent, în tratarea acuzată a trăsăturilor fizionomice, sînt convertite într-o aspirație spre maximă expresivitate psihologică. Ciclul de xilogravuri intitulat *Războiul*, cu contrastele abrupte de alb-negru, e o asemenea creație prin care expresionismul va căpăta o direcție militantă dintre cele mai categorice. Desfășurîndu-se asemenea unei poeme epice ciclul debutează cu o imagine intitulată *Sacrificiu*, în care linia are ceva din asprimea monumentală a lui Gauguin, pentru a cuprinde, apoi, diferite trepte ale intensității sentimentului, exaltare, dezamăgire, deznădejde. Într-o gravură care poartă titlul *Văduvă*, un trup căzut de-a curmezișul cîmpului vizual al privitorului taie brusc suprafața hîrtiei, despărțind simbolic întunericul de lumină. Într-un raccourci desenat cu precizie, femeia înveșmîntată într-un linţoliu ale cărui falduri cad, grele, stă, parcă, la hotarul dintre moarte și viață, strîngînd în brațul drept, chircit, cadavrul unui copil. E o replică la gravura inițială a ciclului, *Sacrificiu*, în care o femeie își întinde cu amîndouă mîinile pruncul dormind liniștit, întregul grup fiind puternic luminat din față. În această lucrare, femeia și copilul ies, parcă, din corola unei flori de întuneric, tăind zona neagră a desenului și atingînd cu fruntea lumina scînteietoare a unei aureole care cuprinde întreaga scenă; în cealaltă, bezna izvorăște chiar din trupurile celor doi morți.

Käthe Kollwitz a fost unul dintre acei artiști a căror creație plină de noblețe a apărat autenticele valori umane, în anii furiei brune a hitlerismului, unul dintre artiștii care n-au capitulat. Despre ea, Romain Rolland spunea: « Femeia aceasta, cu inima ei mare, a cuprins omenirea în brațele ei de mamă, cu o milă sobră și tandră. Ea e glasul tăcerii celor sacrificați ».

ANII IMPETUOASEI AFIRMĂRI A EXPRESIONISMULUI

DIE BRÜCKE (PUNTEA)

Într-un studiu foarte concentrat, *Expresionismul, această artă care e un strigăt*[1], Michel Ragon stabilea cîteva perioade distincte ale dezvoltării mișcării. Cu toate că, în spiritul interpretărilor tradiționale, Ragon deschide prea mult unghiul de cuprindere al expresionismului, incluzînd personalități al căror contact cu această școală e numai accidental, cred că periodizarea propusă de el constituie o bună bază de discuție. Prima perioadă, cea din 1885 pînă în 1900, e aceea a prevestirii expresionismului, a pregătirii unei atmosfere prielnice afirmării sentimentului expresionist. Cea de-a doua perioadă, al cărei început Ragon îl fixează la 1905, ar fi a constituirii grupărilor expresioniste, a delimitării lor estetice. În sfîrșit, cea de-a treia ar fi aceea a răspîndirii ideologiei expresioniste și ar fi cuprinsă între 1910 și 1930.

Dezavantajul acestei împărțiri e acela că lasă unele spații albe, că explică prea puțin evenimentele petrecute între 1900 și 1905. După cum mi se pare că a declara expresionismul încheiat în 1930 înseamnă a neglija activitatea antifascistă a multor artiști expresioniști din Germania, dar și din alte țări în care estetica școlii se impusese prin creația unor graficieni, sculptori și pictori de seamă; de altminteri, ultimele consecințe ale dezvoltării expresionismului trebuie căutate în anume direcții ale abstracționismului, deci în anii de după al doilea război. Dar meritul periodizării lui Michel Ragon e că urmărește istoria unei mișcări în funcție de cristalizarea și difuziunea ideilor estetice și nu în paralel cu activitatea unor personalități; oricît de definitorie ar fi această activitate pentru o întreagă direcție artistică, e limpede că ea nu poate fi confundată cu *școala*, că un artist se poate apropia sau în-

[1] În *Jardin des arts.*, nr. 123/febr. 1965, p. 3–11.

depărta, pentru o anume perioadă, de mişcare, influenţele fiind reciproce, dar că un curent înseamnă totuşi însuşirea unei *stări generale de spirit*.



E.L. Kirchner, *Pagină de titlu pentru cronica grupului «Die Brücke»*, 1913

Cel dintîi grup constituit al expresionismului a fost *Die Brücke* (Puntea) care a luat ființă în 1905 la Dresda (alți istorici ai mișcării expresioniste, printre ei și foști membri ai grupului, fixează în 1904 data la care artiștii din *Die Brücke* ar fi luat hotărîrea întemeierii unei asemenea grupări[1]). Alegînd « puntea » ca simbol al asociației, cei patru pictori fondatori, Kirchner, Heckel, Bleyl și Schmidt-Rottluff, doreau să releve credința într-o artă a viitorului, către care se îndreptau, entuziaști; gruparea lor urma să fie o « punte » spre această artă. De fapt, *Die Brücke* nu propunea un program de acțiune, nu definea decît foarte vag « arta viitorului » pe care declara că o anticipează. Ernst Ludwig Kirchner, unul dintre șefii necontestați ai expresionismului, va lansa, în 1913, un apel care demonstrează cît de largi erau limitele grupului, cît de relative erau exigențele sale estetice: « Încrezători în progres, în viitoarea generație de creatori și amatori de artă, chemăm pe tineri să se grupeze și, ca tineri care poartă viitorul în ei, vrem să cucerim libertatea de acțiune și de viață, în fața vechilor forțe atît de greu de dezrădăcinat. Îi primim pe toți aceia care dau glas, direct și sincer, impulsului lor creator »[2].

Pentru Kirchner, programele și manifestele artistice nu sînt justificate, atîta vreme cît « regulile se constituie în timpul lucrului, prin personalitatea artistului, prin caracteristicile individuale ale tehnicii sale, prin scopul pe care și-l propune. Regulile reies din opera săvîrșită, dar niciodată nu se poate construi o operă pe baza unor legi sau a unor modele.... Opera de artă se naște din transpunerea totală a ideii personale în timpul lucrului »[3].

Die Brücke era, înainte de toate, o comunitate profesională și spirituală, așa cum fusese aceea a artiștilor germani aflați, în 1810, în Italia, la mînăstirea Sant'Isidoro, sau « Frăția pre-rafaelită » a artiștilor englezi, la 1848; Van Gogh visase și el să întemeieze, împreună cu Gauguin și Emile Bernard, un falanster artistic. Artiștii « Punții » lucrau împreună în atelierele lui Heckel și Kirchner pe care le mobilaseră ei înșiși; de jur împrejurul pereților împodobiți cu picturi, erau așezate lăzi de lemn alb, negeluit, vopsite în culori vii. Atmosfera

---

[1] Vezi, de exemplu, Edith Hoffmann, *op. cit.*, p. 11.
[2] Cf. Jean Cassou, *op. cit.*, p. 444.
[3] *Ibid.*

acestor încăperi, spun unii dintre cei care le-au vizitat, o amintea pe aceea a atelierului parizian al lui Gauguin, de asemenea mobilat de pictor însuşi.

Cei patru pictori se îndeletniceau şi cu sculptura şi xilogravura, iar mai tîrziu şi cu unele cartoane pentru vitrouri. Pentru că în casa grupului se găseau puţini bani, artiştii întemeiară o asociaţie a « Prietenilor Punţii » din care făceau parte cîţiva colecţionari de stampe, cărora li se rezervau gravurile « exemplar de artist », contra unei sume destul de importante. În 1906, alţi cîţiva artişti aderară la *Die Brücke:* Max Pechstein, Emil Nolde, dar şi unii din afara Germaniei; elveţianul Cuno Amiet (care-l întîlnise, cu cîţiva ani în urmă, pe Gauguin) şi finlandezul Axel Gallen-Kallela. Pictorii « Punţii » studiau împreună arta vechilor maeştri germani, arta neagră (pe care au descoperit-o înaintea multor confraţi din alte ţări), gravau, litografiau, pictau acuarele, pe care apoi le discutau îndelung. Adevăraţii maeştri ai artei moderne erau, pentru ei, Van Gogh şi Ensor [1]. Prima expoziţie a grupului a fost organizată în sala de eşantioane a unei fabrici de lămpi din Dresda; participau Bleyl, Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, Pechstein. Expoziţia atesta apariţia unei noi generaţii, ale cărei idealuri l-au impresionat şi pe bătrînul pictor Liebermann (reprezentant al impresionismului german) de vreme ce în 1907, în catalogul expoziţiei sale jubiliare, el vorbea despre transformarea revoluţionarilor din arta de odinioară în clasici contemporani. Pentru prima dată, rolul tinerilor în arta germană modernă era discutat făţiş. Cea dintîi victorie a grupului a fost primirea, în expoziţia secesionistă din 1908, a unor desene şi gravuri.

Conflictul a izbucnit nu peste multă vreme; cînd, în 1910, la expoziţia Secesiunii berlineze, douăzeci şi şapte de tineri artişti au fost refuzaţi, era clar că punţile dintre generaţii erau definitiv rupte. Pechstein, ale cărui opere fuseseră şi ele respinse, întemeie o « nouă secesiune », în expoziţia căreia au fost primiţi refuzaţii de la cealaltă secesiune, cea « veche ». Din noul grup făceau parte nu numai artiştii de la *Die Brücke,* ci şi alţii care nu aderaseră la programul destul de vag al asociaţiei; se produceau alte regrupări de forţe artistice,

---

[1] Vezi Dora Vallier, *Geschichte der Malerei 1870–1940,* Köln, 1963, p. 59.

Die Brücke începea să se piardă în mulțimea de artiști « independenți », cu atît mai mult cu cît Nolde, pictor de prestigiu încă de pe atunci, părăsise grupul. Revista « Der Sturm » (Furtuna) se declară partizană a « noii secesiuni », iar editorul ei, eruditul critic Herwarth Walden organiza, în sala de expoziții a revistei, manifestări ale tinerilor artiști. Walden și soția sa, muziciana Nelly Roslund, prezentau nu numai arta grupului *Die Brücke* și a prietenilor săi, ci și pe aceea a futuriștilor și a cubiștilor, așezînd, astfel, creația expresionistă într-un sugestiv peisaj al artei moderne. Mai tîrziu, expozițiile galeriei « Der Sturm » vor străbate Europa, și vor ajunge pînă în Japonia, făcînd, în felul acesta, o eficientă propagandă pentru arta acestei epoci. O editură, o librărie, o școală de artă, o mică sală de spectacole (rezervată conferințelor, discuțiilor, reprezentațiilor teatrale), colecția de artă, « serile artistice », toate organizate de soții Walden, vor contribui la popularizarea unei direcții artistice încă insuficient înțeleasă, care provocase multe adversități nu numai în cercurile artistice tradiționale, ci și în cele politice.

În 1911, artiștii lui *Die Brücke* se stabileau la Berlin unde, nu peste multă vreme făceau să apară ziarele « Die Aktion » (Acțiunea) și « Revolution » (Revoluția) precum și revista « Die neue Kunst » (Arta nouă). Dar grupul nu mai avea unitatea și forța afirmată cu cîțiva ani în urmă. Părăsită de Nolde (și de Bleyl, care renunțase și la pictură), primind adeziunea unor artiști ale căror concepții erau foarte deosebite, gruparea devenise eterogenă. Se impunea necesitatea constituirii unui grup cu o ideologie mai limpede, cu atît mai mult cu cît ciocnirile cu adversarii artistici și politici deveniseră foarte violente. În 1913, grupul *Die Brücke* era, de fapt, desființat.



În operele de artă ale acelor ani se prevestea catastrofa socială care nu avea, de altfel, să întîrzie. Nolde picta un tablou dramatic, plin de crîncene presentimente, care se intitula *Soldați în război;* tînărul Franz Marc o sfîșietoare *Soartă a animalelor*, iar colegul său de generație, Ludwig Meidner, profetiza, în cîteva scene apocaliptice, apropierea măcelului mondial. O generație întreagă descoperea brusc dimensiunile crizei sociale pe care unii dintre ei o cunoscuseră în manifes-

tările vieții culturale și morale. Pentru mulți intelectuali germani, războiul care se anunța însemna « sfîrșitul lumii », o fatalitate împotriva căreia nu aveau cum să lupte. Unii credeau încă în capacitatea frumuseții și a « forței morale » pe care le idolatrizau, de a schimba destinul omenirii. Alții socoteau că unica salvare poate fi așteptată numai de la « ideea universală de Dumnezeu » pe care o întrupa o anume literatură neo-romantică a vremii.

Îndemnul de a căuta adevărul în universul interior al omului provenea, de fapt, dintr-o deznădăjduită încercare de apărare împotriva alcătuirii strîmbe a lumii din afară. Credința unui Stefan George că e necesară o transformare fundamentală a criteriilor morale, o primenire a modului de a înțelege și de a trăi viața, găsea tot mai mulți adepți printre intelectualii germani. În aceeași vreme, dramele anti-naturaliste ale lui Frank Wedekind (mai cu seamă *Deșteptarea primăverii*, scrisă în 1891, dar reprezentată abia în 1906) aduceau și ele în dezbatere problema necesității unei noi spiritualități, capabilă să descopere, cu profundă sinceritate, cusururile unei lumi împietrite, ale unei lumi care adora fetișuri. Cu toate implicațiile sale mistice, dramaturgia lui Wedekind (ca și aceea a lui Strindberg, reprezentată între 1913 și 1915 în șaizeci de orașe germane [1]) deschidea perspective asupra unei umanități superioare, în care filistinismul și oprimarea individului erau abolite.

Exista, firește, o anume afinitate a unei părți din intelectualitatea germană cu soluțiile utopice, cu aspirația spre « adevăruri » supreme, spre un amestec de real și de ireal pe care le descifrau în opera extatică a unui Strindberg, de pildă; alții, însă, converteau aceste năzuințe într-un program social mai precis și mai activ. La aceasta contribuia fără îndoială, atmosfera creată de gravurile unei Käthe Kollwitz, de romanele anti-burgheze, anti-șovine; încă din 1892, Richard Dehmel (care fusese prieten cu Munch) compusese poeme inspirate de viața muncitorilor, poeme în care se deslușesc puternice accente de revoltă:

Doar timp! Noi simțim furtuna în vînt,
Cei mulți.

---

[1] Richard Samuel and R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*, 1939.

O veşnicie doar în zbor;
Femeia mea, iubite prunc,
Ce ne lipseşte-i doar la ce dăm spor,
Spre-a fi semeţi cum păsările sînt:
Doar timp! [1]

Rainer Maria Rilke (a cărui soţie era prietena unei pictoriţe expresioniste, Paula Modersohn-Becker) descoperea degradarea spirituală la care osîndea viaţa citadină, cu dramaticele ei contraste, idee foarte preţuită de artiştii lui *Die Brücke*. Profunda nemulţumire a acestor artişti era simptomatică pentru eforturile de a stabili noi relaţii între individ şi societate, în anii în care o tensiune tragică prevestea nenorocirea. În anii în care şi relaţiile dintre om şi divinitate trebuiau modificate aşa cum cereau artiştii vremii, expresioniştii printre cei dintîi.

De altminteri termenul « expresionist » a fost folosit pentru prima dată tocmai în aceste grave împrejurări. După unii, cel dintîi care l-a rostit a fost Paul Cassirer, negustor de tablouri cu un gust foarte rafinat, sprijinitor al tinerei arte. La Berlin, la celebra expoziţie secesionistă din 1910, un membru al juriului ar fi întrebat, pe jumătate nedumerit, pe jumătate dispreţuitor, în faţa unui tablou al lui Pechstein: « Asta-i un tablou impresionist? » La care Cassirer ar fi replicat sec: « Nu, e expresionist ». Alţii cred că un critic francez, Louis Vauxcelles, ar fi fost cel care a pronunţat pentru întîia oară cuvîntul [2]. Alţii consideră că Wilhelm Worringer l-ar fi folosit pentru prima dată, într-un articol din « Der Sturm » [3]. Esteticianul german se referea, însă, la « tinerii sintezişti şi expresionişti parizieni: Cézanne, Van Gogh, Matisse ». Termenul era, deci, utilizat aici în alt sens decît cel care avea să-i fie atribuit mai tîrziu.

DER BLAUE REITER (CĂLĂREŢUL ALBASTRU)

În 1912, însă, la expoziţia unui grup de artişti, cuvîntul *expresionism* va căpăta înţelesul care avea să-l consacre. Grupul

---

[1] *Lucrătorul*, în antologia *Poezia germană modernă.*, vol. I, p. 13. Traducere de Maria Banuş.
[2] Vezi Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst*, 1920.
[3] Numărul din august 1911.



1. James Ensor,
   Natură moartă cu cranii

2. Oskar Kokoschka,
   Tragedia omului, afiş, 1908

3. Oskar Kokoschka,
   Salzburg

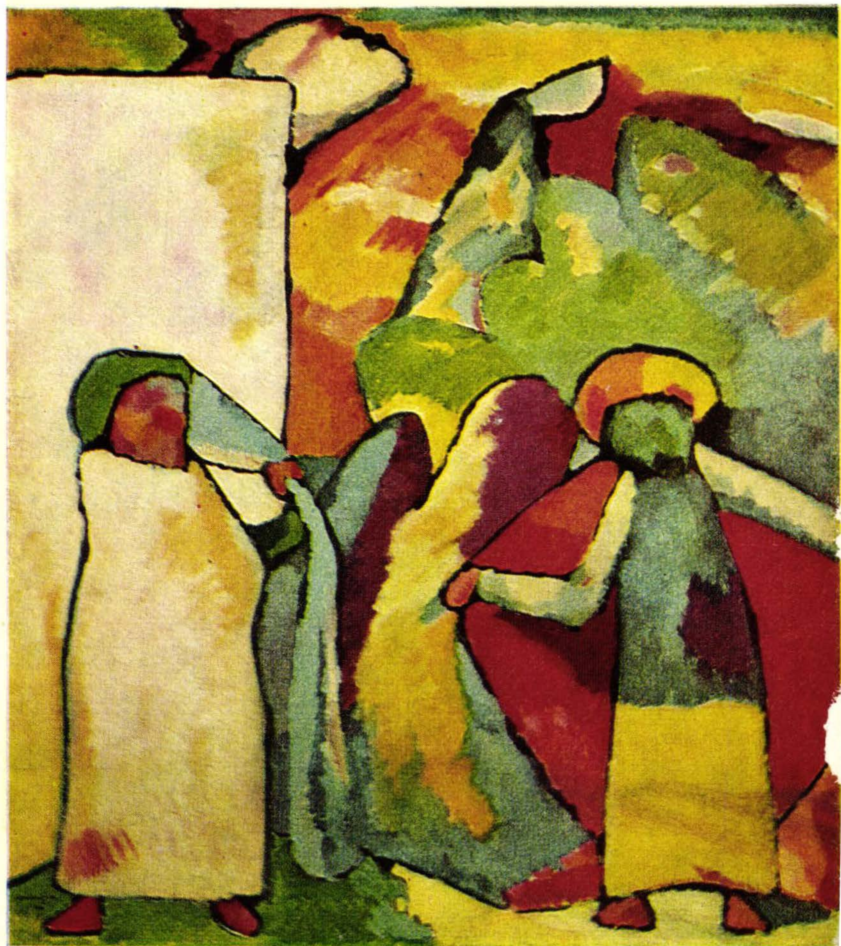
4. Karl Schmidt-Rottluff,
   Peisaj cu bărci

KOKOSCHKA



DRAMA-KOMOEDIE
SOMMERTHEATER IN DER
KUNSTSCHAU
REGIE-ERNST REINHOLD

2 | 3/4



5. Wassily Kandinsky,
Improvizație nr. 6, 1910

purta bizarul nume *Călărețul albastru* (Blaue Reiter) și istoria sa e ceva mai veche.

La München, primul grup secesionist s-a constituit în 1892; la cea dintîi expoziție a sa erau prezentate și opere ale lui Corot, Millet, Courbet, Böklin, Liebermann, printre ei; precum se vede, artiști ce urmăreau să descopere înfățișarea obiectivă a lumii. Poate că nu e o simplă întîmplare prezența proscrisului Courbet, comunardul. În capitala Bavariei va apărea, peste cîțiva ani, revista « Jugend » (Tinerețe); artiștii care vor împărtăși ideile revistei se vor grupa într-o mișcare ce va purta numele de *Jugendstil*. « Stilul tinereții » era o formă a artelor decorative, aplicată la obiectele care formează cadrul vieții cotidiene; el constituia, de fapt, un protest împotriva urîțirii culturii citadine sub influența produselor în serie, fabricate fără preocupări estetice. E ceea ce încercase, în Anglia, cu o jumătate de secol mai înainte și « Frăția prerafaelită » (și, mai ales, John Millais și William Morris) care recomandase aplicarea unor norme artistice la întreaga producție a lucrurilor destinate uzului comun.

În 1896, trei artiști ruși, Wassily Kandinsky, Alexei Jawlensky și Marianne Werefkin poposiră la München, aducînd cu ei o arzătoare dorință de înnoire a concepțiilor artistice tradiționalist academice. Un nou orizont se deschide, o dată cu arta lor, în fața pictorilor münchenezi: arta populară rusă, cu insolitul ei colorit. Peste un an, va sosi la München Ferdinand Hodler, ale cărui compoziții, *Euritmie* și *Noaptea* vor fi distinse aci cu o medalie de aur. Münchenul devine repede un centru al artei tinere, a cărei ofensivă anti-impresionistă a fost atît de puternică, încît doi dintre cei mai de seamă impresioniști münchenezi, Max Slevogt și Lovis Corinth, plecară la Berlin.

În 1902, Kandinsky inaugurează la München o școală de artă și e ales președinte al noului grup « Falangă », grup care, în 1904, va organiza o expoziție a post-impresionismului. La prestigiul artistic al capitalei bavareze va contribui și numirea, ca director al muzeului național, a doctorului Tschudi, fostul director al muzeului berlinez, demis de Wilhelm al II-lea pentru că expusese opere de artă modernă. Opoziția secesiunii müncheneze de a organiza expoziții de artă contemporană a determinat înființarea unei Noi Federații a Artiștilor *(Neue Künstler Vereinigung* sau, prescurtat NKV), ai cărei

conducători erau Kandinsky și Jawlensky. Printre artiștii NKV-ului care își vor organiza o expoziție dintre cele mai vehemente anti-naturaliste și anti-academiste, se vor afla Werefkin, Gabriele Münter, austriacul Alfred Kubin, Franz Marc, Karl Hofer, frații Burliuk, Henri Le Fauconnier. Unii dintre acești artiști vor ilustra numai vremelnic arta modernă, ei se vor pierde — peste un timp — în anonimat; alții vor adera la alte mișcări artistice ale începutului de secol. Dar, dintre expozanții din galeria müncheneză Thannhauser, din acel sfîrșit de an 1909, unii vor rămîne statornic expresioniști, contribuind prin opera lor (uneori chiar printr-o operă teoretică) la definirea mișcării.

La cea de-a doua expoziție a NKV-ului (în septembrie 1910) au fost invitați *fauvi* și cubiști francezi; în catalog, semnau gravuri Le Fauconnier, frații Burliuk, Kandinsky, Odilon Redon. Expuneau, printre alții, francezii Braque, Derain, Rouault, Vlaminck, spaniolul Picasso, olandezul Kees Van Dongen. Acest caracter internațional al artei sprijinite de *NKV* se va păstra chiar și în timpul războiului, cînd revista « Die Weissen Blätter » (Foile albe), apărînd în Elveția neutră, publica articole și reproduceri ale unor artiști din aproape toate țările europene. Asociația va avea, în pofida participării internaționale, un caracter surprinzător de omogen, mai omogen chiar decît succesorul ei, *Călărețul albastru;* era unitatea unor principii generale, formulate apoi în cartea lui Kandinsky, *Despre spiritualitate în artă*, publicată în 1911. E adevărat că, așa cum observă Bernard S. Myers, apropierea dintre artiștii *NKV*-ului se realiza pe un fundament al concepțiilor decorativiste, promovate de *Jugendstil*, obiectului și semnificației sale literare acordîndu-li-se încă principala atenție [1].

Neliniștea tinerei generații, care simțea apropiindu-se războiul, care știa cît de iluzorie e « pacea socială » proslăvită de autoritățile wilhelmiene, auzind, uneori mai limpede, alteori mai difuz, cum mocnesc în adîncuri vuietele revoltei (această generație nemulțumită de formele culturale ale vechii societăți nu era indiferentă la evenimentele din cîmpul social), lua înfățișări noi și multiple. În 1910, Franz Marc și prietenul său de 23 de ani, August Macke organizau, împreună cu

---

[1] Vezi Bernard S. Myers, *op. cit.*, p. 153.

Kandinsky şi cu un tînăr elveţian, Paul Klee, un simpozion al cărui titlu era « Lupta pentru artă »; acesta era un răspuns la atacul grupului şovin condus de Carl Vinnen care, în numele « artiştilor germani », protesta împotriva « masivului import de delicatese artistice franceze ».

De pe acum se constituie trăsăturile unui stil comun mai multor artişti; suprafeţe largi, riguros despărţite, culori arzătoare, prevestitoare, parcă, ale primăverii. Un anume romantism, o dorinţă de comuniune cu natura plutesc în tablourile acestor pictori, obosiţi de viaţa citadină, lucrînd împreună la Murnau, o mică localitate în apropierea de München, unde Gabriele Münter avea o vilă. Şi totuşi, deosebiri tot mai profunde se manifestă între artiştii care alcătuiau *NKV*-ul; ele atinseră intensitatea maximă cu prilejul celei de-a treia expoziţii a asociaţiei, cînd se distinseră două grupări adverse: una, condusă de Kandinsky şi Marc, cealaltă de Erbslöh şi Kanoldt. Franz Marc organiză de îndată o contra-expoziţie al cărei titlu era « Prima expoziţie a Colegiului editorial al *Călăreţului albastru* ». Era în decembrie 1911. Expuneau Kandinsky, Marc, Macke, Heinrich Campendonk (care avea 22 de ani), Gabriele Münter, francezii Robert Delaunay şi Henri Rousseau-Vameşul, pictorul de o subtilă naivitate, prieten al lui Apollinaire şi al lui Brâncuşi, fraţii Burliuk, compozitorul Arnold Schönberg, pictorul animalier Jean Niestlé şi alţi mulţi tineri. Klee, după cum se pare, nu avea pregătite pînze pentru această expoziţie-manifest. Dar, peste cîteva luni, şi-a declarat adeziunea prin participarea la o nouă expoziţie, de data aceasta de grafică, a grupului. Foşti membri ai lui *Die Brücke*, artişti ai Noii Secesiuni, ai altor grupări mai mici erau prezenţi în această expoziţie. Printre cei care îşi declarau acordul cu arta *Călăreţului albastru*, se aflau unii al căror nume îşi dobîndise celebritatea: Arp, Braque, de la Fresnaye, Kirchner, Kubin, Malevici, Otto Müller, Nolde, Pechstein, Picasso, Vlaminck. *Călăreţul albastru* se impusese nu numai în Germania, dar şi dincolo de graniţele ei.

Dar de ce *Călăreţul albastru* ? Şi ce însemna « colegiul editorial » care organiza expoziţia din 1911 a grupului nou constituit? Numele asociaţiei artistice a fost controversat; după cît se pare, el a fost sugerat de o pictură mai veche a

lui Kandinsky. De-a lungul anului 1911, acesta, împreună cu prietenul său, Marc, lucraseră la realizarea unui almanah; ei doi erau deci « colegiul editorial ». Un istoric al artei acelei vremi citează o declarație a lui Kandinsky din 1930: « amîndoi iubeam albastrul: Marc — caii, eu — călăreții... Astfel, numele a apărut de la sine »[1]... Fără îndoială, butada lui Kandinsky ascunde un adevăr, mai mult de ordin istoric; dar este neîndoios că titlul absurd al asociației avea și semnificația unei sfidări adresate spiritului tradiționalist, burghez, « așezat ».

Călărețul albastru a ajuns repede cunoscut. Și de această dată, Herwarth Walden, curajosul partizan al artei moderne, a contribuit esențial la afirmarea noului curent. În primăvara lui 1912, el organiza o expoziție a *Călărețului albastru* la galeria berlineză « Der Sturm » al cărei proprietar era.

Relațiile dintre membrii grupului nu erau, însă, atît de idilice cum s-ar crede; la expoziția de la Köln, Marc nu s-a declarat de acord cu selecția lucrărilor și le-a retras pe ale sale. Poate că nu numai « lipsa de timp », invocată adesea, a împiedicat publicarea unor ediții noi a almanahului din 1912, hotărîtă inițial de cei doi autori. După cîteva expoziții comune în cursul anilor 1912 și 1913, grupul se dizolvă, din pricina părerilor foarte diferite ale membrilor săi referitoare la relațiile artei cu lumea înconjurătoare și la ceea ce trebuie să însemne arta viitorului.

Deosebirile începură să se manifeste încă din 1911, la început între membrii *Călărețului albastru* și cei ai *Punții*. În catalogul noii secesiuni berlineze, discipolii lui Kirchner se revendicau, surprinzător, continuatori ai impresioniștilor. Pentru ei, expresia emoțională se circumscria în liniile fundamentale ale unor obiecte reale, care nu erau anulate de « planurile colorate ». Funcția nouă a culorii era « fixarea vieții figurative pe o suprafață »[2]. După aceea, la numai un an, cînd a izbucnit conflictul dintre *NKV* și dizidenții de la *Călărețul albastru*, Otto Fischer, în numele vechii asociații protesta astfel împotriva teoriilor estetice ale noii grupări: « Tabloul nu e numai expresie, el e și reprezentare. El nu exprimă direct sufletul, ci prin intermediul unui obiect. Un tablou

---

[1] Klaus Lankheit, *Zur Geschichte des Blauen Reiters*, in « Cicerone », 1949, Heft 3, p. 111.
[2] Cf. Jean Cassou, *op. cit.*, p. 442.

pe jumătate suflet și jumătate obiect ar fi o adevărată nebunie. Acestea sînt rătăciri ale unor visători care se hrănesc cu iluzii și ale unor impostori. Minţile acestea confuze vorbesc zadarnic despre element spiritual (aluzie limpede la cartea lui Kandinsky n.n.); spiritul nu creează confuzii, ci claritate »[1].

Discuţiile nu se purtau, deci, în jurul funcţiei culorii; era, de fapt, o polemică pentru sau împotriva artei figurative. Nu cu mult în urmă, August Macke (pe atunci avea numai 20 de ani) declarase: « Mi-am pus toată nădejdea în descoperirea culorii pure. Săptămîna trecută am încercat să realizez o compoziţie, așezînd culorile pe o planșă, fără să mă gîndesc la vreun obiect real »[2]. Sau, în 1914, cînd *Călăreţul albastru* se dovedise la fel de puţin unitar ca și predecesorul său, *Die Brücke:* « Scopul nostru cel mai frumos este să găsim energiile spaţiale ale culorii și nu să ne mulţumim cu un clar-obscur fără viaţă »[3]. În sensul acesta, al teoriei culorii pure, nelegate de vreun obiect anume, se desfășura și pledoaria lui Franz Marc, publicată în primăvata lui 1912 în revista « Pan ». Dar, pentru Marc, scopul suprem al picturii nu era dobîndirea unei impresii de natură: « natura strălucește în picturile noastre, ca în toate formele de artă ». Articolul nu recunoștea numai existenţa naturii interioare: « Natura e pretutindeni, în noi și în afara noastră ». Concluzia, însă, se plasa în linia aceleiași concepţii, descifrabilă și în notaţiile lui Macke, conform căreia arta e singurul lucru care « nu e întru totul natură », ci « în esenţa sa pură », înseamnă « cea mai îndrăzneaţă separare de natură și „naturalitate“». Arta era, pentru Marc, « puntea spre lumea spiritului »[4].

Se distingeau, astfel, două atitudini estetice, care-i polarizau pe artiști. Cea dintîi, aceea a artiștilor de la *Die Brücke:* culoarea nu contrazice existenţa obiectului, ci există *prin* obiect. Cea de-a doua, prevestirea abstracţionismului, în declaraţiile lui Marc, și mai ales, ale lui Macke. E adevărat că teoriile apărate de cei doi tineri artiști nu se prezintă fără unele nuanţe care le deosebesc: Marc vorbește despre unitatea naturii interioare și a celei exterioare, arta, însă, făcînd parte

---

1 *Ibid.*, p. 442–443.
2 *Ibid.*, p. 444.
3 Cf. Michel Seuphor, *L'Art abstrait*, 1949, p. 65.
4 Cf. Jean Cassou, *op. cit.*, p. 443–444, *passim.*

dintr-o realitate extranaturală (ca şi, spre mijlocul veacului, la Jackson Pollack), iar Macke susţinea rolul picturii în dobîndirea culorii pure, a « culorii în sine », aşa cum va urmări să realizeze, de pildă, un abstracţionist ca Jean Bazaine.

Dar lucrările teoretice cele mai importante pentru dezvoltarea expresionismului şi afirmarea artei abstracte a acelor ani au fost *Problema formei în gotic* a lui Wilhelm Worringer şi *Elementul spiritual în artă* al lui Kandinsky. Worringer, a cărui *Abstracţiune şi empathie* produsese, în 1908, un ecou atît de larg, introducea unele criterii noi, în discutarea istorică a artei; el « oferea germanilor ceea ce ei aşteptau de multă vreme — o justificare istorică şi estetică a unui tip de artă distinct de clasicism, independent de Paris şi de tradiţia latină » [1]. Specificitatea Renaşterii germane era recunoscută de mult; Worringer, însă, declara că stilul gotic nu trebuie explicat numai « prin climatul şi viaţa materială a nordului ». Stilul fiind însuşi omul, goticul e omul nordic. Artei senine a omului clasic, îi era opusă arta agitată a artei medievale (pe care Worringer o cuprinde într-un singur termen, « goticul », asimilînd această direcţie — care nu e, nici ea exclusiv germanică cu decorul *romanic*, populat de monştri, înfricoşat elogiu înălţat unei divinităţi neiertătoare). « Transcendentalismul expresiei gotice » devenea, astfel, un termen nou ale cărui implicaţii vor putea fi urmărite în arta unor perioade mult mai recente. În orice epocă a istoriei umane — crede Worringer — există o voinţă de a crea, care exprimă întotdeauna raporturile omului cu lumea înconjurătoare. Nordul Europei, cu clima lui îngheţată, cu cerul mereu întunecat, a dat naştere unui sentiment de nesiguranţă şi de spaimă. Pornind de la această teză (care aminteşte concepţia lui Taine despre relaţia dintre mediul geografic şi creaţie), se urmăreşte evoluţia artei nord-europene şi se stabileşte că, în cele din urmă, « prin intensitatea sa lineară », ea devine « un semn grafic al sensibilităţii dominante». Sufletul gotic, patosul şi neliniştile sale găsesc « o supapă » în toate formele artei, deopotrivă în ornamentică, în arhitectură şi în linia aliterativă a scandinavilor. După cum observă Read [2], în concepţia lui Worringer condi-

---

[1] Herbert Read, *Histoire de la Peinture Moderne*, 1960, p. 218.
[2] *Op. cit.*, p. 220.

ția omului nordic este aceea a unei anxietăți *metafizice* și — dat fiind că seninătatea artei clasice îi este categoric interzisă — singurul său recurs este de a intensifica neliniștea pînă la un paroxism în care își va afla eliberarea.

După părerea multora, demonstrația lui Worringer se aplică nu numai la mișcările artistice care aveau să se afirme la München începînd din 1912, ci la întreaga mișcare expresionistă din Europa și din America acestui veac. Pe bună dreptate, Herbert Read sau un alt cercetător al creației moderne, Wylie Sypher [1], vorbesc despre echivalențe literare (pe care le descoperă în *Ulysses*, sau *Finnegans Wake* ale lui Joyce, în teatrul lui Brecht, în poezia lui Ezra Pound) și despre ecouri în arhitectura lui Frank Lloyd Wright, Le Corbusier sau Luigi Nervi.

Dar, așa cum s-a constatat, teoria lui Worringer are ambiția de a fi prea cuprinzătoare și criteriile sale psihologice explică nu numai rădăcinile unei arte indiscutabil tributară goticului ci și ale altora care nu par să se fi aflat sub influența acestei direcții. Suprarealismul, futurismul, curente afirmate, de asemenea în cultura mai multor țări, exprimă această anxietate metafizică, fără să li se poată stabili într-un fel oarecare vreo relație directă cu ideologia goticului. Personal, aș pune această atitudine sufletească mai curînd în legătură cu arta romanicului, cu bestiariile sale, cu mulțimile de oameni care mișună, îngrozite de imanența pedepsei; expresionismul s-a îndreptat spre lumea goticului mai ales în sensul extazului care tindea, în unele opere ale sale (mai ales în monumentele goticului din Germania), să unească omul cu transcendentalul. Teoria lui Kandinsky, conform căreia expresionismul este o trăsătură psihologică a omului *în general*, nu răspunde nici ea întrebării de ce, totuși, în această lume modernă, a cărei configurație este atît de diferită de universul Evului Mediu, curentul s-a afirmat mai ales în Germania. E adevărată, poate, dintre toate soluțiile propuse acestei probleme, cea schițată tot de Herbert Read [2], care crede că măsura în care un individ e mai conștient decît altul de existența acestei neliniști metafizice determină apartenența la unul sau la altul dintre curentele artei moderne. Ceea ce ar explica disponibilitatea artistului

---

[1] *Rococo to Cubism in Art and Literature*, 1960.
[2] *Op. cit.*, p. 222.

german de la începutul secolului, trăind într-un mediu social și psihologic specific, la ideologia expresionismului.

Cu toate că Worringer nu răspundea unor probleme importante ale specificității expresioniste, el a avut meritul să remarce revelația conștientă, voluntară, a anxietății metafizice la artistul aparținînd acestui curent.



Încă din eseurile lui Marc și Kandinsky, publicate în almanahul *Călărețul albastru* se puteau desluși înnoirile aduse teoriei expresioniste, pînă atunci rudimentară.

Profesiunea de credință a lui Marc dezvăluia tragicele dificultăți pe care le avea de înfruntat arta în Germania dominată de o burghezie conservatoare și filistină. Pentru tînărul pictor, realitatea socială era « deprimantă », « vrăjmașă »; năzuința « europeană spre o formă abstractă » nu era decît o modalitate specifică de a exprima natura, printr-un sistem de reduceri și de generalizări succesive [1]. În ceea ce privește contribuția lui Kandinsky, *Problema formei*, aceasta nu este decît o continuare a eseului *Despre spiritual în artă*, publicat mai înainte cu doi ani.

Ilustrația almanahului era realizată cu imagini foarte diverse ale artei moderne și mai ales, ale artei folclorice bavareze, mărturisind o semnificativă sursă de inspirație. Dar accentul demoniac, atît de drag artiștilor de la *Puntea*, lipsea. Arta neagră și oceaniană, pe care Kirchner și prietenii săi o admiraseră la muzeul etnografic din Dresda, nu-i atrăgea pe cei de la *Călărețul albastru*. Marc descoperise în satul de munte Sindelsdorf (ca și Kandinsky la Murnau) arta țărănească bavareză, robustă și lesne descifrabilă. Primitivismul surîzător al lui Campendonk și Klee se alătura celui brutal al lui Nolde, Kirchner sau Schmidt-Rottluff. Pictorii *Punții* se exprimau în sensul mesajului social, al atitudinii umanitare, cei de la *Călărețul albastru* înțelegeau arta mai degrabă în sensul identificării cu natura, cu cosmosul; pictura tindea să se transforme, așa cum socotea Marc, « într-o poezie sau într-o muzică simbolică ». Artiștii de la *Puntea*, fără să fi încercat să explice teoretic intențiile lor creatoare, erau subsumați unor trăsături stilistice comune; varietatea soluțiilor celor de la *Călărețul*

---

[1] H.M. Wingler, *Der Blaue Reiter*, 1954, p. 16.

albastru era mult mai largă, deși artiștii subscriau la aceleași principii teoretice, formulate clar. De altminteri, grupul de la München s-a destrămat repede, războiul i-a risipit pe toți cei care, începînd din 1911, visaseră să schimbe înfățișarea întregii arte a lumii; planurile lor au rămas neîmplinite. Mărturiile de credință ale lui Kandinsky, Marc, Macke, Klee sînt semne patetice ale năzuinței de a sfărîma cadrul îngust, sufocant al societății germane din vremea lui Wilhelm II și, în general, al filistinismului burgheziei europene.

Sursele de inspirație ale *Punții* erau mai puțin numeroase; iar stilul artistic al pictorilor acestui grup era mai unitar; pentru cei de la *Călărețul albastru*, formele artei naive și exotice erau multiple, contribuind mai variat la afirmarea unei atitudini polemice articulate logic. În almanahul din 1912 se alătură desene ale copiilor europeni și arabi, reproduceri după sculpturi africane și după măști ale indienilor din Brazilia, artă malaieză și precolumbiană, folclor rus și german, sculpturi, xilografii și tapiserii gotice, vechi picturi bavareze pe sticlă, desene japoneze, păpuși egiptene, sculpturi arhaice grecești. Înșiruite aparent la întîmplare, ele sînt unite, de fapt, prin absența oricărui convenționalism. Numai din punctul acesta de vedere, consideră Myers, țelurile *Călărețului albastru* pot fi socotite comune cu acelea ale *Punții*. Dar, dincolo de aceste paralelisme de ordin stilistic, arta celor două grupări se definea ca modalități deosebite ale aceleiași atitudini sociale și etice, generată de aceleași împrejurări. Kandinsky însuși observa: « Cînd o similitudine a tendințelor interioare, a idealurilor se vădește în întreaga atmosferă morală și spirituală, inițial ușor de urmărit, dar mai apoi dispărînd din raza vizuală, aceasta trădează similitudinea sentimentului interior al oamenilor unei întregi epoci, rezultatul logic fiind o reînviere a formelor exterioare care slujeau la exprimarea sentimentelor caracteristice unei epoci anterioare. Un exemplu este acela al simpatiei, al legăturii noastre spirituale cu primitivii. Asemenea nouă, acești artiști încercau să exprime în operele lor numai adevărul interior, renunțînd — în consecință — la tratarea minuțioasă a formelor lui exterioare »[1].

« Adevărul interior » — element hotărîtor în creația artistică, așa cum îl înțelegea Kandinsky — era, deci, la rîndul

---

[1] *The Art of Spiritual Harmony*, Londra, 1914, p. 24.

său, rezultatul acțiunii complexe exercitate de epocă asupra sensibilității artistului. Expresionismul înceta să fie violență și tensiune tragică; el devenea, la *Călărețul albastru*, adeziune lucidă la niște principii teoretice. Pasiunea tulbure, dureroasă a pictorilor de la *Puntea* se transforma într-o preocupare consecventă pentru stabilirea funcției expresive a culorii, ceea ce îi apropia pe artiștii grupului münchenez de *fauvi*. De altminteri, admirația lui Jawlensky, de pildă, față de Matisse este un fapt bine cunoscut a cărui semnificație e cu atît mai limpede cu cît oricine urmărește evoluția picturii artistului rus descoperă ecouri clare ale esteticii matissiene. Pe de altă parte, ideile cubiste sînt și ele prezente în teoria artistică a *Călărețului albastru*; tablourile lui Marc demonstrează adesea preocuparea pentru analiza geometrică a corpurilor pictate. Suprafața picturală se compune din cuburi, piramide, poliedre asamblate în combinații diverse. Ceea ce a părut unora o înclinație spre decorativ, era, de fapt, expresia unei mizantropii care constituia argumentul de ordin sentimental pentru expresionismul lui Franz Marc. Pentru el, animalul însemna viață în libertate, « plenitudine paradisiacă », puritate, în contrast cu omul care i se părea urît și fățarnic. Artistul visa să se identifice cu aceste ființe [1], el alegea mai cu seamă simbolurile obișnuite ale vieții în libertate — calul sălbatic — și ale candorii — căprioara. În felul acesta, Marc se desparte de cubiști; valoarea pe care o atribuie subiectul este « psihicul » animalului. « Cu cît îmi dau seama că omul e mai urît, cu atît animalul îmi pare mai frumos și mai pur. » [2] Comuniunea între natură și animal i se părea că are o rezonanță mai profundă decît aceea între univers și om; animalul avea un suflet care domina dramele acestei lumi. « Cum vede natura un cal, sau un vultur, sau un cerb, sau un cîine? Cît de meschină, cît de lipsită de suflet e convenția noastră de a plasa animale într-un peisaj care aparține privirii noastre, în loc să pătrundem în sufletul animalului, ca să ne imaginăm percepțiile sale? » [3] Pictînd căprioare și gazele, maimuțe și tigri, el integra animalele în natură, în schimbarea neîncetată a anotimpurilor Așa cum s-a observat, « ploaia și soarele nu mai erau feno-

---

[1] H.M. Wingler, *op. cit.*, p. 13.
[2] Cf. Max Robinson, *Franz Marc-Peintures*, Paris, 1963, p. 10. 59.
[3] In Eric Protter, *op. cit.*, p. 199.

mene naturale, ci exprimau sentimentele şi destinul animalelor »[1].

Artistul care nu putuse îndura priveliştea oamenilor tîrîndu-se prin praf în ceasurile lungi şi toride ale instrucţiei militare, intelectualul despre care prietenii îşi vor aduce aminte că privea războiul ca pe « o ruşine a regnului uman » căuta un tărîm al frumuseţii şi al purităţii. Visul lui Marc cuprindea acele zone de basm în care totul e cu putinţă, caii sînt albaştri sau purpurii, plante fantastice, colorate straniu, ţîşnesc de pretutindeni, aducînd un aer plin de prospeţime în tablourile lui.

Contactul cu Matisse fertilizase pictura lui Jawlensky în sensul întregirii experienţei *fauviste;* dar legăturile lui Macke, Klee şi ale americanului Feininger cu Delaunay îi îndreptase spre cubism. Încetul cu încetul, însă, Marc va evolua spre o artă abstractă; pictura lui se va compune, în cele din urmă, din alăturarea unor forţe contrastante care se înfruntă adesea în ciocniri dramatice.

Mai puţin speculativ decît Marc, renanul August Macke este, dintre toţi adepţii *Călăreţului albastru,* cel care se apropie cel mai mult de şcoala franceză[2]. Nu numai prin intermediul lui Delaunay, ci şi prin Seurat şi Matisse. Nimic nu crispează arta acestui pictor, nici sentimentele şi nici maniera sa picturală nu sînt tulburate de dureroasele întrebări cărora ceilalţi artişti de la München încercau să le afle răspunsurile fundamentale. Macke nu evită reprezentarea omului; dar oamenii săi duc o existenţă lipsită de drame, se plimbă — prelungi siluete — pe sub umbra generoasă a arborilor, se bucură de lumina calmă a verii. Femeile contemplă vitrinele magazinelor de mode; elegante, zvelte, înfăţişate într-un desen ferm dar nu rigid, ele sînt adevărate surori ale personajelor feminine din *Duminică de vară la Grande Jatte* a lui Seurat[3]. Cromatica lui Macke se sprijină pe oranjuri şi galbenuri cordiale, are o căldură molcomă şi comunicativă care îl depărtează şi mai mult de ceilalţi artişti ai *Călăreţului albastru,* de Marc, de Kandinsky sau de braşoveanul Mattis-Teutsch.

Wassily Kandinsky, care expusese la salonul parizian de toamnă, în 1907, aducea în grupul de la München un univers

---

[1] *Ibid.,* p. 11.
[2] Vezi J.M. Muller, *L'art au XX-e siècle,* Paris, 1967, p. 90.
[3] *Ibid.,* p. 91.

coloristic propriu în care se întîlneau amintiri îndepărtate ale artei populare ruse, ale peisajului tunisian și aplicarea unor principii foarte riguroase privind simplificarea semnificativă a formei. De altminteri, de prin 1910, el va renunța la reprezentarea figurativă a obiectelor, adoptînd o manieră abstractă.

În perioada trecerii sale pe la *Călărețul albastru*, Kandinsky proclamase valoarea artei copiilor, capabilă să releve, într-o formă naivă de expresie, « însușirile *interioare* ale obiectului ». Ceea ce el numea « noul realism » căuta să realizeze o portretizare simplă și directă a obiectelor, concentrîndu-se, în schimb, asupra înfățișării lor interioare. De aceea, Kandinsky îl admira pe Rousseau-Vameșul; pictura lui, de un mare rafinament, nu urmărea numai acorduri formale, ci — în primul rînd — relevarea sîmburelui interior [1]. De altminteri, întregul grup münchenez îl omagiase pe Rousseau (pe care îl considerau « părintele noului realism ») prezentînd două tablouri ale sale în prima expoziție organizată de *Călărețul albastru*. Aceasta a contribuit, într-o măsură, ca — în controversa privind definiția expresionismului — naivii să fie uneori incluși în acest curent, punct de vedere justificat de admirația manifestată a lui Kandinsky și a prietenilor săi față de pictura Vameșului. În realitate, naivii au pregătit, prin atitudinea lor anti-academistă, climatul prielnic afirmării expresionismului, dar nu au aderat niciodată la această mișcare.

Pentru Kandinsky, arta primitivă însemna o modalitate de identificare cu natura infinită, artistul modern (prin asta înțelegîndu-se artistul *Călărețului albastru*) trebuind să retrăiască sentimentele autentice ale primitivului, arta devenind și pentru el o necesitate de expresie a unor atitudini sufletești. Nolde, Pechstein, Otto Mueller au receptat diferite influențe ale artei naive sau ale celei primitive (fiecare dintre ei vizitase teritorii îndepărtate, luase cunoștință de culturi străvechi), au încercat să se identifice cu acești artiști; mai mult, un pictor cum a fost Campendonk încerca să adopte modul de gîndire al primitivilor, să-l substituie propriului său mod de gîndire.

Identificarea cu primitivii, ca la Campendonk, adoptarea, de către Klee, a perspectivei în care paranoicii și copiii

---

[1] Cf. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York, 1938.

văd lumea, refugiul în lumea animalelor, la Marc, toate acestea însemnau refuzul civilizației tehnice, aspirația spre simplitate, spre « natural ». Era concluzia unui proces îndelungat, început de Gauguin, a cărui dorință (« întrucîtva literaturizantă »[1]) de a se refugia într-o lume primitivă a fost preluată de *fauvi* care încercaseră să exprime sensul interior al lucrurilor prin modificarea conștientă a culorii și a formei. Artiștii *Punții* împinseseră și mai departe această tendință care dobîndise, astfel, o intensitate și mai dramatică, la ei forma și valoarea cromatică erau contorsionate, figura era pur și simplu absorbită de fundal, accentuînd în felul acesta — efectul vîrtejurilor incendiare de culoare, exprimînd o stare sufletească. Pictorii de la *Călărețul albastru* ajungeau la substituirea artistului printr-un individ primitiv, pictorul dispărea, dizolvat de propriile dezamăgiri, existența lui era proiectată într-o altă dimensiune a lumii. Pe cînd artiștii *Punții* distrugeau natura să afle ce se ascunde în spatele ei, cei de la *Călărețul albastru* se proiectau pe ei înșiși în imperiul misterios al naturii și, fără brutalitate, fără efecte stridente, se regăseau în uimirile fermecate ale copilului, în lumea răsturnată a alienaților, în naivitatea țăranului, în teroarea și lucrurile elementare ale animalelor. Modalitatea, fără îndoială mai lirică, nu însemna, totuși, într-o măsură mai mică incapacitatea de a desluși sensul mișcărilor vremii. Decepția chinuitoare îi determina și pe expresioniștii münchenezi să creadă că starea de lucruri din anii aceia de groază care prevesteau războiul reprezintă un destin pedepsitor și că ea nu mai poate fi niciodată schimbată.

Un istoric al artei germane din secolul nostru, Ludwig Grote, rezuma astfel programul *Călărețului albastru*; în primul rînd, « folosirea armoniei și contrapunctului e necesară pentru a da picturii puterea de a se sprijini pe culoare și pe linie întocmai cum muzica se sprijină pe sunet ». Această calitate muzicală, recunoscută de Kandinsky, Klee și de Feininger (care n-a aderat la grupare, dar s-a aflat în legături strînse cu membrii ei), e numai în parte un rezultat al concepției despre culoare și linie a artiștilor de la *Călărețul albastru*, care socoteau că aceste elemente sînt independente de orice asociații

---

[1] Myers, *op. cit.*, p. 158.

de ordin narativ, de orice implicații sociale sau « patetice », pe care le atribuiau pictorii de la *Puntea*. Această concepție despre calitatea melodică a culorii provine, pe de o parte, din decorativul ritmic care se impusese, prin intermediul *Jugendstilului*, în arta müncheneză a anilor 1896—1900 [1], pe de altă parte, din influența lui Gauguin, receptată de unii artiști ai grupării: Kandinsky, Jawlensky, Werefkin, Marc [2]. Klee și Feininger aveau o cultură muzicală solidă, erau ei înșiși muzicieni înzestrați, cel dintîi violonist deosebit de sensibil, cel de-al doilea compozitor al mai multor fugi pentru orgă executate în sălile de concert germane și elvețiene în anii 1921—1926 [3].

Cel de-al doilea punct al programului *Călărețului albastru* este funcția simbolică și psihologică a culorii. Se deslușește din nou, în acest caz, înrîurirea directă a lui Gauguin și a lui Van Gogh, care se pronunțaseră explicit asupra naturii simbolice a asocierilor cromatice din pictura lor. Cei mai mulți dintre membrii grupului münchenez, precum și o bună parte dintre adepții esteticii expresioniste care n-au aderat în mod declarat la *Călărețul albastru*, au descoperit în culoare tocmai această însușire expresivă. Marc, de pildă, considera că « acest fenomen fizic, care e culoarea poate exprima mai adecvat o stare complexă de spirit decît izbutește s-o facă alt fenomen fizic — sunetul ». Tradiția simbolicii culorii — observă Myers — era mai puternică decît oriunde în Germania, din pricina influenței atît de puternice exercitate de romantism. S-ar cuveni să se adauge un fapt de mare importanță — și anume că, la rîndul său, pictura romantică germană stă direct sub înrîurirea literaturii vremii și a concepțiilor ei metafizice. Idealismul estetic, « jocul prin care unele spirite de elită își aureau tristele ziduri ale închisorii » [4], a determinat o orientare specifică a gîndirii literare și, după ea, și a celei artistice. Pentru mulți pictori ai secolului al XIX-lea, *Farbenlehre* a lui

---

[1] Vezi J.J. Sweeney, introducere la *Paul Klee*, New York, 1946, p. 18—19.

[2] Ludwig Grote, *Der Blaue Reiter und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 1949, p. 39.

[3] Myers, *op. cit.*, p. 60.

[4] Franz Mehring, *Schiller*, în *Zur Literaturgeschichte*, Praga, 1933, p. 217.

Goethe a constituit un îndreptar de căpătîi. Opera pictorului romantic Philip Otto Runge punea, la începutul veacului trecut, bazele unei teorii a culorii (mai mult sau mai puțin științifică), pornind tocmai de la premisele stabilite de Goethe, spirit plurivalent, curios de tot ceea ce a creat natura și mintea omenească. Mai mult, Runge sugera niște analogii între culori și sunete, anticipîndu-l pe Kandinsky.

Acestei tradiții i se adăugau recentele concluzii ale unui savant cum era Helmholtz pentru care sunetului produs de fiecare instrument muzical, de exemplu, îi corespunde, în conștiință, o anume culoare. Firește, *Corespondențele* lui Baudelaire (« Parfum, culoare, sunet se-ngînă și-și răspund »...) și, apoi, poezia simbolistă (*Vocalele* lui Rimbaud, de pildă) au contribuit și ele la răspîndirea unei asemenea teorii.

La rîndul său, linia aspiră să depășească simpla « condiție muzicală », ea tinde să dobîndească însușiri simbolice, evocînd date psihologice, răspunsuri ale artistului la solicitările mediului. Neo-impresionismul lui Signac, cu dominantele sale orizontale, verticale, diagonale, care aveau rostul să sugereze o anume stare de spirit, anticipase, de fapt, teoria lui Klee, Kandinsky și Marc. Este adevărat că mulți dintre artiștii *Punții*, precum și alți expresioniști care nu aderaseră la nici o grupare urmăreau descifrarea sensului ascuns dincolo de aparența exterioară a lucrurilor; dar *Călărețul albastru* a dat acestor tendințe o direcție teoretică, a încercat să stabilească temeiurile logice ale unei asemenea investigații. În vreme ce *Puntea* urmărea în chip consecvent să exprime *un subiect*, *Călărețul albastru* se apropia de arta abstractă franceză (prin intermediul lui Delaunay), înțelegînd-o din perspectiva filozofiei metafizice germane, și ajungea — în cele din urmă — la o concepție spiritualistă a universului.

« Spiritualizarea materiei » era, de fapt, o reacție împotriva filozofiei materialiste a veacului precedent pe care acești artiști o învinuiau de « tehnicizarea exasperantă a vieții individului ». Confuzia de termeni este simptomatică pentru o întreagă direcție filozofică. Pictorii grupului de la München nu izbutiseră să discearnă adevăratele surse ale înstrăinării umane, ale acestei tragedii care îl separa tot mai hotărît pe om de mediu. Civilizația mecanicistă, împotriva căreia protestau ei, nu fusese generată de gîndirea materialistă care, ea însăși, semnalase efectele multiple ale dezvoltării tehnice.

Călărețul albastru se înscria astfel — ocupînd un loc aparte în istoria întregii mișcări expresioniste — între grupările idealiste, cu o declarată poziție anti-materialistă. Aspirația spre frumusețe, spaima de vulgar, conștiința inechității sociale se converteau, în cele din urmă, într-un estetism care proclama teritoriul artei drept unicul tărîm al purității. Sufletul omenesc însuși se cufundă în artă, devine parte a lumii artei. *Călărețul albastru*, dedicîndu-se afirmării valorilor spirituale, socotea că ele nu pot fi definite decît în afara implicațiilor de ordin social. Spre deosebire de *Puntea*, grupul münchenez ocolea expresia directă a revoltei, a urii, pictura sa încerca să evite crispările, izbucnirile dureroase ale unei cromatici violente. Un critic propunea următoarea distincție între cele două direcții fundamentale ale expresionismului: « Există o întreagă latură neo-romantică, diferită de aceea a fantasticului și misticului... Departe de a da glas numai impulsurilor decadente și pline de neliniști, expresionismul a relevat nevoia de puritate și de simplitate ascunsă în atîtea suflete ostenite, interesul pentru folclor, entuziasmul pentru candida artă populară... Există și o latură a pasiunii dezlănțuite, în care instinctul se trezește uneori, amenințător, alteori plin de tandrețe juvenilă, de căldură amoroasă. O nevoie de frumusețe, voința de a exprima o viață lăuntrică mai bogată și mai diversă, să elibereze arta de orice legături extra-estetice, de orice procedee formaliste și să deschidă noi orizonturi picturale, noi posibilități, datorită fanteziei, umorului, exotismului, credinței »[1].

Cred că adevărata deosebire constă, de fapt, în modul în care este integrat realul în universul artistic. Există, în întregul curent expresionist, o nevoie mistuitoare de frumusețe. Dar, în vreme ce unii artiști afirmă această nevoie opunînd-o realității sociale, apăsătoare și dezumanizante, alții încearcă să facă abstracție de această realitate, refugiindu-se în expresia pură, a culorii și a liniei. Unii descindeau din tradiții artistice militante, cărora le adăugau experiențele sufletești recente ale unei existențe bîntuite de coșmaruri, ei îi revendicau, printre înaintași, pe Goya și pe Daumier. Ceilalți prelungeau experiența *fauvilor*, de care îi apropia și fermitatea atitudinii anti-

---

[1] André de Ridder, citat în René Huyghe, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1935, pp. 386–7.

impresioniste. Figurativul simbolic şi non-figurativul mărturisesc, astfel, nu numai mijloace de expresie diferite; atitudinea estetică a celor două direcţii expresioniste este generată de înţelegerea deosebită a rostului creaţiei, a relaţiei cu realitatea socială.

Kandinsky – un maestru cu mulţi discipoli

Un rol foarte important în determinarea orientării estetice a *Călăreţului albastru* şi a grupurilor care au urmat existenţei efemere a acestei asociaţii l-a jucat Wassily Kandinsky. Opera lui teoretică, şi deopotrivă, creaţia sa de pictor au înrîurit profund gîndirea contemporană şi stau, indiscutabil, la baza unor mişcări foarte diverse ale artei veacului nostru. Expresionismul a dobîndit un temei teoretic prin lucrările lui Kandinsky, îndeosebi prin acel *Despre spiritual în artă*, care, la apariţia sa — în 1912 — avea să fie considerat ca o adevărată revoluţie în teoria artei. Lucrarea, publicată în trei ediţii în chiar anul apariţiei, va fi mai apoi tradusă în foarte multe limbi. Teoriile sale au influenţat creaţia multor artişti, au determinat modificări în estetica unor curente [1]: *orphismul*, teorie a orchestrării culorilor, arta nonfigurativă în general îi datorează mult acestui artist care aducea în occidentul Europei date ale experienţelor picturii ruse de la începutul secolului.

« O operă de artă se naşte într-un chip misterios. Ea se desparte de cel care a creat-o, dobîndeşte o existenţă autonomă, devine o entitate. Existenţa ei nu e întîmplătoare; forţa ei e îndreptată spre un scop precis, deopotrivă în viaţa ei materială şi spirituală. Există şi poate crea atmosferă spirituală. Şi numai din această perspectivă interioară se poate judeca dacă o operă de artă e bună sau e slabă. Dacă forma ei e « săracă », înseamnă că e prea slabă pentru a evoca o vibraţie spirituală. Astfel, o pictură nu înseamnă că e « bine pictată » dacă posedă « valorile » despre care vorbesc atîta francezii. E bine pictată dacă valoarea ei spirituală e desăvîrşită şi satis-

---

[1] Hugo Zehder (*Wassily Kandinsky*, Dresda, 1920) vorbeşte despre influenţa exercitată de Kandinsky chiar şi asupra unor artişti care nu avuseseră prilejul să-i vadă picturile.

face spiritul. Un « desen bun » este acela care nu poate fi modificat fără să i se distrugă valoarea lăuntrică, independent de corectitudinea anatomiei, botanicii sau a oricărei alte științe. Nu e vorba aci de violarea formei naturale, ci de nevoia artis-



Kandinsky, *Pagina de titlu a almanahului « Călărețul albastru »* 1911/12

tului de a aborda o asemenea formă. De asemenea, culorile nu sînt folosite pentru că sînt conforme naturii, ci pentru că sînt necesare unei anumite picturi. Artistul e nu numai îndreptățit, ci obligat să folosească formele care-i împlinesc scopul. În alegerea mijloacelor, artistului trebuie să i se acorde o libertate absolută față de anatomie și față de orice lucru similar. O asemenea libertate a spiritului e tot atît de necesară în artă cît e și în viață »[1].

Artistul, deci, recreează lumea, o plăsmuiește din nou în propria conștiință, și restituie o imagine care înfățișează mai degrabă o seismogramă a mișcărilor sufletești decît aspecte ale realului. E drept că rostul artei e tocmai acela de a dezvălui « un suflet prin mijlocirea unui colț din natură », că opera de artă nu poate fi concepută în afara contribuției personalității artistului. Dar e tot atît de adevărat că « autonomia » existenței sale, despre care vorbește Kandinsky, nu se poate realiza atîta vreme cît ea implică tocmai participarea spirituală (rațională și sentimentală) a unui creator. Opera rămîne legată de artist care o realizează astfel încît ea « să împlinească anume scopuri », ceea ce, firește, implică efortul dirijat în mod conștient. Simpla adeziune la o direcție estetică (chiar dacă aceasta exaltă « autonomia » operei de artă) echivalează cu afirmarea rațională a unei ideologii, a unui crez artistic. « Autonomia » nu se poate înfăptui tocmai pentru că — așa cum constată Kandinsky însuși — ea e purtătoarea unor idealuri ale artistului.

Cu atît mai mult cu cît, deși s-ar părea că teoria « libertății artistice » o reia pe aceea a lui Matisse, se poate remarca diferența fundamentală dintre modificările de ordin pur estetic din pictura *fauvistă* și cele cu semnificație simbolică ale celor de la *Călărețul albastru*. În altă parte, opunîndu-se direct principiului *fauv* « formă pentru formă », Kandinsky va declara: « Artistul trebuie să aibă ceva de comunicat, deci stăpînirea formei nu este un scop, ci — dimpotrivă — adaptarea formei la o semnificație interioară »[2].

Cartea lui urmărește însușirile spirituale ale artei și mijloacele pe care trebuie să le folosească pentru a-l îndrepta

---

[1] Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, p. 61.

[2] Cf. Myers, *op. cit.*, p. 166.

pe privitor spre scopul stabilit de artist. Opera de artă devine un mod de convingere şi, în acelaşi timp, o confesiune. « Necesitatea lăuntrică este, în acelaşi timp, baza problemelor celor mai importante şi a celor mai neînsemnate ale artei. Astăzi, încercăm să aflăm drumul care ne duce de la temeiurile de ordin exterior la cele interne. Spiritul poate fi — asemeni trupului — întărit şi dezvoltat prin exerciţii; asemeni trupului care, dacă e neglijat, slăbeşte şi devine neputincios, după cum şi spiritul păleşte dacă nu e îngrijit. Simţămîntul artistului e asemeni talantului din *Biblie* care nu trebuie îngropat în pămînt. Şi pentru aceasta, e necesar ca artistul să cunoască punctul de pornire al exerciţiilor trebuincioase spiritului său »[1].

« Punctul de pornire » este, după cum crede Kandinsky, studiul culorilor şi al efectelor lor asupra privitorilor. « Culoarea — va nota el cu alt prilej — nu poate trăi singură, nu se poate dispensa de existenţa unei graniţe oarecare »[2]. Kandinsky nu se referă numai la forma petei de culoare, ci şi la relaţia ei cu alte culori din apropiere care-i pot modifica intensitatea şi calitatea. Liniile şi culorile, susţine teoria kandinskyană, se află în raporturi de înrudire sau de afinitate, aceasta în afara efectului lor individual sau colectiv asupra privitorului. Liniile verticale ar tinde spre alb, cele orizontale spre negru, culorile deschise spre forme ascuţite (galben şi triunghi), culorile calme spre forme rotunde (albastru şi cerc). El vorbeşte despre afinităţile între culori, temperaturi şi unele stări de spirit; aşa-numitele « culori tăcute », liniile care lunecă la suprafaţă « pentru că nu vor să se desprindă », « unghiurile fierbinţi » şi « unghiuri reci » sînt alte noţiuni cu care operează curent Kandinsky. « În general, culoarea influenţează direct asupra stării sufleteşti; culoarea este cheia muzicală, ochii sînt ciocănelele, sufletul e pianul cu mai multe corzi. Artistul e mîna care cîntă, trecînd, dintr-o cheie în alta, făcînd sufletul să vibreze. E, deci, evident că armonia de culori trebuie să determine cîntecul sufletului; acesta este unul din principiile călăuzitoare ale necesităţii lăuntrice »[3]. Funcţiei simbolice a culorii i se adaugă, astfel o calitate muzicală care poate fi privită ca o altă modalitate expresionistă de « a străpunge crusta »,

---

[1] Kandinsky, *op. cit.*, p. 59.
[2] Cf. Myers, *op. cit.*, p. 166—7.
[3] Kandinsky, *op. cit.*, p. 43.

de « a pătrunde în miezul de idei » al artei. « Un pictor care nu află satisfacție în simpla reprezentare, oricît de artistică ar fi, în strădania de a exprima viața lăuntrică, nu poate decît să invidieze ușurința cu care muzica, cea mai puțin materială dintre toate artele contemporane, își atinge scopul. El caută, în mod firesc, să aplice mijloacele muzicii la propria sa artă. Și de aici izvorăște năzuința modernă pentru ritm în pictură, pentru construcția matematică, abstractă, pentru repetările de note coloristice, pentru mișcarea culorii și așa mai departe » [1].

Chiar și operele de tinerețe ale lui Kandinsky, vădeau aceste preocupări de a descoperi însușirile muzicale ale culorii, punctele în care se interferează sunetul și efectul optic. Titluri precum *Improvizație* (pe care îl poartă multe picturi ale lui Kandinsky), *Marea Fugă, Scherzo, Sunete,* justifică, în viziunea artistului, tratarea abstractă a subiectului. Formele se mișcă ritmic pe suprafața pictată, artistul încearcă să le stabilească efecte specifice de acompaniament muzical. Uneori, Kandinsky caută « armonii simfonice », alteori, « efecte contrapunctice »; paralelismul între pictură și muzică a stat, încă de la începuturile creației sale, la baza teoriei artistice a lui Kandinsky. El nu s-a ivit în gîndirea pictorului numai după contactul cu *Călărețul albastru.* Încă înainte de plecarea din Rusia, Kandinsky și-a exprimat admirația pentru Scriabin, cel care susținea ideea unei muzici picturale. Poate că aici ar trebui căutată obîrșia pasiunii muzicale a pictorului care va proiecta decorurile pentru *Tablourile dintr-o expoziție* ale lui Mussorgski (ele însele o pildă de viziune sincretică, tălmăcind vizualul în muzical) sau care va colabora cu compozitorul von Hartmann sau balerinul Alexandr Saharov pentru realizarea unor spectacole muzicale.

Dar mi se pare că o concluzie, întemeiată pe constatarea că pictorul este atras de muzică, artă prin excelență abstractă, este insuficientă. Opera lui nu poate fi denumită « non-obiectivă » în înțelesul obișnuit al cuvîntului. Este adevărat, constată Myers [2], că el respinge relația obiectivă dintre obiect și reprezentarea lui picturală, întocmai ca și cubiștii. Dar el însuși afirmase: « Artistul are și trebuie să aibă ceva de comunicat, atîta

---

[1] *Ibid.* p. 37.
[2] *Op. cit.,* p. 168.

vreme cît stăpînirea formei este nu scopul, ci — dimpotrivă — adaptarea formei unei semnificații lăuntrice ». Înseamnă, oare, aceasta (așa cum cred unii partizani ai artei non-obiective) că pictura sa nu conține « nici un fel de asemănare cu vreun obiect cunoscut »? [1] Sau înseamnă că artistul care caută să sugereze o serie de ritmuri cromatice, aranjate armonic, în dorința de a transmite o stare specifică de spirit (așa cum — începînd cam din aceeași vreme — versurile poeților « imagiști » din școala de la Chicago năzuiau să sugereze vibrația sentimentului prin intermediul euritmiilor și al eufoniilor), voia să descopere înțelesuri în înfățișarea cotidiană a obiectului? Cînd se spune despre arta lui Kandinsky: « E asemenea muzicii; ea nu are nici o semnificație », înseamnă că întreaga pictură și teorie estetică a acestui artist este negată sau răstălmăcită.

Kandinsky aducea cu sine nostalgia pămîntului rus, amintirea unor tradiții populare străvechi pe care, în anii studenției, le cercetase cu pasiune. În cursul unei călătorii în regiunea Vologda, el descoperise arta țărănească rusă ale cărei imagini se vor alătura emoționant în sufletul pictorului cu acelea, în tonuri sonore, ale artei ruso-bizantine, văzute cîndva în Moscova natală. Spre bătrînețe, el va re-evalua aceste experiențe vizuale care se vor contopi cu cele ale artei țărănești din Bavaria și ale bisericilor baroce din sudul Germaniei, elaborînd o foarte personală ornamentică [2].

O descriere din 1910 a Moscovei, cînd artistul se stabilise în străinătate și amintirile veneau împovărate de o copleșitoare duioșie, e elocventă pentru constituirea unei viziuni aspirînd la adîncă spiritualitate: « Soarele topește întreaga Moscovă într-o imensă pată care, asemenea unei tuba nebune face să vibreze întregul suflet. Nu, această culoare a amurgului nu este aceea a orei celei mai frumoase! E numai cea din urmă notă a simfoniei care dă viață fiecărei culori, care face să sune inelul întregii Moscove asemenea unei orchestre gigantice... Roz, portocaliu, galben, alb, albastru, verde închis, purpuriu, roșu — acestea sînt culorile caselor și ale bisericilor — fiecare cu sunetul său — iarba cu foșnetul ei verzui, copacii șoptind

---

[1] Vezi Hilla Rebay, într-un pliant publicat de Fundația S.R. Guggenheim din New York, în 1939.

[2] Cf. « *Kandinsky* » *March 15 – May 15, 1945*, New York, catalog publicat de Fundația S.R. Guggenheim, p. 27.

adînc, zăpada, cîntînd cu o mie de glasuri, sau allegretto-ul crengilor, înfășurate în frunze, inelul roșu, tăcut al zidului Kremlinului, și — deasupra tuturor — asemenea unei note triumfale, asemenea unui atotiertător Aleluia — linia albă, prelungă, delicată, cinstită a clopotniței lui Ivan Veliki. Și pe spinarea lui înaltă, cutezătoare, în necontenită scrutare a cerurilor, stă creștetul de aur al cupolei, scînteind printre stelele de aur și colorate ale celorlalte cupole ale Moscovei »[1]. Culoare, muzică, într-o mișcare caleidoscopică, linii care se întretaie, suprafețe colorate ale căror tonalități le prevestesc pe cele ale picturilor lui Kandinsky din perioada 1910—1919.

Din acest mediu spiritual al vechii Rusii, artistul sosește în Münchenul anului 1896, un München al cărui secesionism se contura tot mai precis, unde *Jugendstil*-ul se afirma în sensul decorativului, liniarului manierist. Întîlnirea între aceste două direcții nu e lipsită de consecințe pentru arta lui Kandinsky. După cum descoperirea, cîțiva ani mai tîrziu, a post-impresionismului, a cubismului, a *fauvismului* nu va rămîne fără urmări pentru teoria sa artistică. O *Improvizație* din 1909, în care apar o casă portocaliu-verzuie, un cer purpuriu, copaci de un albastru strălucitor, un cal portocaliu și un călăreț verde, poate fi socotită o operă foarte reprezentativă pentru această perioadă a influenței lui Gauguin și a *fauvilor*.

Întîlnirea cu Macke, Marc și Klee, colaborarea la *Almanahul Călărețului Albastru* din 1911, participarea la expozițiile grupării müncheneze — în 1911 și 1912 — și la Salonul de toamnă organizat la Galeria *Sturm* din Berlin, în 1913 (an în care Walden va publica un album cuprinzînd reproduceri după opera pictorului) alcătuiesc, laolaltă, evenimente marcînd o profundă modificare a viziunii artistului. Dar, deși încă de prin 1910 Kandinsky se îndreptase spre o pictură nonobiectivă, obiectul nu dispare încă din tablourile sale, forma e sugerată înscriindu-se într-un spațiu ordonat rațional. Artistul vrea să acrediteze, anecdotic, faptul că adeziunea sa la arta abstractă s-a produs cu totul accidental, și nu ca o urmare firească a unei evoluții teoretice. Într-o seară, întorcîndu-se în atelier, plin încă de impresiile culese de-a lungul zilei, în încăpere a observat o pictură surprinzător de frumoasă. « Mai întîi,

---

[1] *Ibid.*, p. 24.

m-am oprit, şovăind, în prag; apoi, m-am apropiat repede de această pictură misterioasă, în care nu zăream decît forme şi culori şi al cărei conţinut nu-l înţelegeam. Am găsit imediat cheia enigmei : era un tablou de-al meu, sprijinit de perete. A doua zi, pe lumină, am încercat să-mi regăsesc impresiile din ajun, dar n-am izbutit decît pe jumătate. Recunoşteam acum toate obiectele, miraculoasa umbră din seara cealaltă dispăruse. Acum, ştiam precis că obiectul îmi distruge pictura.»[1]

Dar va trece foarte multă vreme pînă ce Kandinsky va găsi un « înlocuitor » al obiectului. Sugestiile lui Gauguin în ceea ce priveşte aplatizarea spaţiului, ornamentica *fauvistă* vor putea fi regăsite multă vreme în pictura lui Kandinsky. Chiar şi după ce va începe să picteze *Improvizaţiile*, compoziţii coloristice al căror factor dominant este emoţia, însăşi a pictorului, un « răspuns intuitiv dat naturii ». Artistul încerca să se autodefinească astfel: « Ceea ce aş putea spune despre mine sau despre picturile mele nu poate atinge decît *superficial* înţelesul *artistic pur*. Privitorul trebuie să înveţe să vadă pictura ca o reprezentare grafică a unei *stări de spirit* şi nu a unui *obiect* »[2]. Apropierea de natură se produce, deci, în mod expresionist, avînd ca urmare nu imaginea exterioară, impresionistă, ci starea de spirit, expresia interioară, generatoare a unor reprezentări non-obiective. Expresionistă în esenţă, arta lui Kandinsky cuprinde însă şi unele sugestii ale altor direcţii estetice subiectiviste care exaltau elementul spontan «automatismul». Arta lui Hans Arp a suprarealiştilor abstracţi, a lui Masson şi Miró, e înrudită — astfel — cu aceea a lui Kandinsky de care o apropie teoria « tensiunii interioare », a « creaţiei subconştiente », însuşită şi de poezia unui Gottfried Benn. S-ar cuveni, poate, să se adauge că admiraţia lui Kandinsky (la fel cu a tuturor artiştilor de la *Călăreţul albastru*) faţă de Henri Rousseau provenea din aceeaşi concepţie despre funcţia creatoare a subconştientului. Imaginile fantastice, de o aparentă candoare, ale Vameşului izvorau dintr-o imaginaţie neliniştită care răs-

---

[1] Kandinsky, *op. cit.*, p. 25. Pentru momentul orientării lui Kandinsky spre arta abstractă, vezi şi Marcel Brion. *Le tournant spirituel*, în « i 4 soli », nr. 6,2no year, nov.—dec. 1955, precum şi Myers, *op. cit.*, p. 170.

[2] Cf. A. H. Barr Jr. *Cubism and Abstract Art.*, New York, 1936, p. 32.

turna datele realului, reinterpretîndu-le, așezîndu-le în relații noi. Tradiția himerelor romanicului, a lui Bosch și Bruegel, a narațiunii fantastice medievale, pătrundea și prin pictura lui Rousseau, în arta suprarealistă, prefigurată și de Kandinsky.

Încetul cu încetul, legăturile cu realitatea ale picturii lui Kandinsky devin mai firave, influențele artei lui Gauguin și ale *fauvilor* sînt asimilate în sensul arbitrarului estetic; realul nu mai furnizează decît « matca » artei, forma și culoarea se modifică permanent, în funcție de starea de spirit pe care tind s-o exprime. Mai tîrziu, pictorul va recunoaște influența primită din partea mișcării artistice a vremii, în anii aceia în care Marc și Nolde prevesteau apropierea amenințătoare a războiului. La drept vorbind, refugiul lui Kandinsky în universul « formei pure » nu este decît o formă a respingerii unei realități tragice pe care și Marc o condamna, aflînd în lumea zoologicului valorile pe care nu izbuteau să le regăsească în lumea socială. Anii războiului vor coincide în pictura lui Kandinsky cu ceea ce el însuși va numi « perioada dramatică ». Dar, în numele eliminării detaliului descriptiv, a anecdotei el va cultiva în continuare o artă a ritmurilor cromatice, a esențelor într-o vreme în care un Otto Dix, un Nolde, o Käthe Kollwitz restituiau artei dreptul de a reflecta adevăratele tragedii ale unei realități bîntuite de marele cataclism.

Kandinsky nu a fost, totuși, un indiferent. Războiul și mai apoi, revoluția din țara sa natală i-au tulburat adînc conștiința. De altminteri, legăturile lui sufletești cu pămîntul rusesc nu se întrerupseseră nici în anii în care năzuia să stabilească unele « canoane » estetice în care sugestia obiectului să dispară, lăsînd locul unei vibrații lirice, muzicale. În unele tablouri ale sale, pictate prin anii 1913—1914, se deslușesc variații pe motivul stilizat, al troicii sau al turlei rusești de biserică. La izbucnirea războiului el se întoarce la Moscova; picturile sale (de altminteri, puține) din această vreme exprimă, într-o tonalitate întunecată a ritmurilor coloristice pe care nu le abandonează, un ton mai curînd elegiac decît tragic. În 1918, Kandinsky era profesor la Academia de Arte Frumoase din Moscova; în același timp, lucra la secția de artă a Comisariatului Poporului pentru Educația Publică. Peste un an, va fi numit director al Muzeului de Artă; aici va întemeia un Institut de Cultură Artistică pentru care va redacta și planul de studii. Profesor al Universității din Moscova, vice-preșe-

dinte al Academiei de Ştiinţe Artistice, Kandinsky lucra febril, bucuros că-şi poate traduce teoriile în practică, pe scara largă pe care i-o oferea guvernul sovietic.

Fără să fi fost preocupat în mod special de aspectele sociale ale evoluţiei artei, acestea influenţau, cum subliniază Jean Cassou, « dacă nu gîndirea, cel puţin experienţele sale »[1]. Revoluţia îl învăţase că venise vremea ca întreaga artă să fie privită într-o perspectivă nouă, înţeleasă sub raportul contribuţiei sale sociale. La Academia de artă din Moscova, acest partizan al « ritmului pur » propusese o colaborare între artişti şi savanţi pentru stabilirea unor principii fundamentale ale esteticii urbane. Gropius considera că tablourile lui Kandinsky, acea geometrie magică a culorilor dezvăluie « o raţiune constructivă ». Aici, la Weimar, va apare cartea lui Kandinsky despre elementele picturii, inclusă într-un vast program editorial al *Bauhaus*-ului care cuprindea lucrări consacrate arhitecturii, construcţiei, instalaţiilor moderne, decoraţiilor interioare, artei teatrale, fotografiei, filmului.

Dar, spre deosebire de Gropius, foarte mulţi arhitecţi şi profesori de la *Bauhaus* nu recunoşteau capacitatea picturii de şevalet de a contribui la realizarea unei construcţii « funcţionale ». Această « revoltă iconoclastă » (cum o numeşte Will Grohmann) împotriva tabloului se explică nu numai prin « conştiinţa inutilităţii sale în ordinea socială a lucrurilor », ci şi prin dorinţa de a înlătura « umilitorul test al expoziţiilor, capriciile colecţionarilor, specula negustorilor de artă ». Aşa se explică încercarea lui Kandinsky de a împăca exigenţele raţionalist-analitice ale *Bauhaus*-ului cu bazele spiritualiste ale artei, aşa cum şi le statornicise cu mulţi ani în urmă. Nu numai o lucrare teoretică precum *Punctul şi linia pe o suprafaţă*, dar şi pictura în care motivul cercului apare acum atît de frecvent (simbol al imanenţei cosmice şi punct ideal al celor mai fine tensiuni matematice) mărturisesc acest heteromorfism al concepţiilor sale din această perioadă. Cunoştinţele teoretice, dar şi temperamentul său echilibrat, îl recomandau ca pe cel mai potrivit pentru conducerea discuţiilor, întotdeauna aprinse.

« Maeştrii formelor » şi « maeştrii artizani » colaborau pentru a-şi face elevii capabili să împlinească un rost social, în-

---

[1] Jean Cassou, *op. cit.*, p. 426.

vățîndu-i — în același timp — și o tehnică artistică. De pildă, Kandinsky și Klee, în afara problemelor propriu-zise de pictură și de pedagogie, predau — unul pictura murală, celălalt, pictura pe sticlă. Moholy-Nagy îi învăța pe elevi prelucrarea metalului, Marcks ceramica, Muche textilele, Feininger tipografia, Schlemmer sculptura și, mai apoi, regia de teatru. Dar vremile erau din ce în ce mai tulburi; nu peste mulți ani, venirea la putere a nazismului va dizolva Bauhaus-ul. Profesorii vor emigra sau vor fi supuși unor persecuții sălbatice din partea național-socialiștilor care vor decreta acest gen de artă, « descompusă », « degenerată », pretinzînd o pictură și o sculptură care să elogieze «noua ordine», să înfățișeze bărbați și femei cu trupuri atletice, a căror unică preocupare să fie ascultarea oarbă a führerului.

Kandinsky va pleca din Germania, din țara în care arta lui fusese primită cu atîtea elogii, în care se întîlnise cu prieteni, unde grupul *Călărețului albastru* și, apoi, *Bauhaus*-ul recunoscuseră originalitatea unei picturi menite să înfățișeze cele mai înalte aspirații ale sufletului omenesc. Întîlnirea sa cu expresionismul fusese un episod foarte important deopotrivă pentru biografia artistică a lui Kandinsky și pentru evoluția ulterioară a curentului. Dar amintirile expresioniste se vor estompa treptat și Kandinsky se va îndrepta spre alte teritorii ale artei, pe care picturile sale expresioniste doar le prevestise. Jean Cassou face o subtilă și binevenită observație relativă la cuvîntul, des rostit în legătură cu arta lui Kandinsky, *magie*. « ...E un cuvînt primejdios; el vine, totuși, sub condei în fața farmecului misterios al picturii lui Kandinsky. Nu e vorba, însă, de altă operație decît aceea pe care ajunge s-o definească termenul *poezie*, adică o desăvîrșită cunoaștere a mijloacelor, o muncă salvatoare și continuă, o inocență minunată a inimii, o aspirație exclusivă spre o tot mai înaltă expresie a sufletului. Nici un mister în toate acestea și, cu atît mai puțin, nici un fel de sectarism dogmatic. Arta lui Kandinsky este, desigur, anti-naturalistă, dar, opunîndu-se naturalismului ea nu se opune naturii, împotriva căreia nu pronunță nici un cuvînt » [1].

Deși Kandinsky a fost, poate, cel dintîi artist care a pus problema non-figurativului operele sale nu tindeau decît să

---

[1] Jean Cassou, *op. cit.*, p. 434.

exprime un înțeles psihologic. El nu a înlocuit inspirația din natură printr-un joc al arabescurilor decorative; așa-numitul non-obiectivism pe care-l profesa era foarte departe de tehnica mecanică a « artei pentru artă », a « formei de dragul formei », promovată de alte curente. Atitudinea sa, tălmăcită într-o pictură mai degrabă psihologică decît formală sau decorativă, este, într-o largă măsură o consecință a esteticii expresioniste.

Klee – o prezență fulgurantă în expresionism

Paul Klee nu a aparținut nici el decît vremelnic mișcării expresioniste. Artistul este una dintre acele personalități care realizează o sinteză originală a direcțiilor estetice ale unei anume perioade a istoriei artei, unindu-le într-o expresie atît de originală încît cuvintele lui Anatole France îți vin firesc în minte: « Un artist mare nu e cel care nu plagiază, ci care nu poate fi plagiat ».

Întîlnirea lui Klee cu expresionismul e de scurtă durată, dar ea va însemna un moment de mare importanță pentru istoria curentului. Îl cunoscuse pe Kandinsky în toamna lui 1911 și, către sfîrșitul anului, se alătură *Călărețului albastru*. După părerea unor istorici ai expresionismului, Klee n-a avut decît o legătură lipsită de însemnătate pentru evoluția mișcării [1]. E adevărat că pe atunci, pictorul elvețian era « mai degrabă un suport moral decît un artist care să realizeze o operă foarte bogată », că — în ceea ce privește culoarea — avea încă de învățat unele lucruri de la Kandinsky care, de altminteri, îl sprijinea cu generozitate. Pictorii *Călărețului albastru* năzuiau să realizeze tablouri de mari dimensiuni și, de aceea, nu păreau foarte interesați de microcosmosul picturii lui Klee. Așa cum au observat biografii săi, numele lui Klee nu e niciodată menționat în corespondența dintre Marc și Macke. Sau, atunci cînd apare în aceste scrisori, el e pomenit ca « un muzician foarte rafinat care cîntă admirabil la vioară din Mozart, Beethoven, Bach, Haendel sau César Frank ». Dar Marc îl prețuia și ca artist plastic, propunîndu-i, de pildă, unui editor să

---

[1] Werner Haftmann, *The Mind and Work of Paul Klee*, London, 1967, p. 54.

tipărească un volum cuprinzînd traducerea lui *Candide* al lui Voltaire, cu ilustrații de Klee, și tot el i-a sugerat lui Herwarth Walden să reproducă desene ale tînărului lor prieten în revista *Der Sturm*. Dar, dincolo de aceste detalii, care pot să aibă și semnificația unei solidarități de breaslă, sînt dovezi puse la îndemînă de o creație diversă și neunitară, cum e aceea a *Călărețului albastru*, capabile să demonstreze influența exercitată de Klee și absorbită (poate fără știre) de pictorii münchenezi. Cum subliniază cu ascuțime Giulio Carlo Argan, la *Călărețul albastru* se întîlneau doi pictori care lărgeau considerabil universul sensibil al artei: Kandinsky, explorînd *superconștientul*, Klee, aventurîndu-se în zonele *subconștientului* [1]. Aceste noi dimensiuni ale lumii aveau să determine, în creația grupului de la München și — mai ales în aceea a artiștilor din anii imediat următori, o viziune fantastică, ale cărei legături cu expresionismul « tradițional » erau foarte greu de sesizat.

Kandinsky încercase să creeze, o identitate cu valoare fenomenologică și spirituală a semnului, semnul introducînd o identificare cu imaginea autentică a lumii, « semnul de egalitate finală între spațiu și timp, între cantitate și calitate » [2]. Idealul său era să cuprindă în fragment, în semn, realitatea infinită, « într-o fărîmă de certitudine dimensiunea nelimitată *a posibilului* » [3]. Certitudinea spațiului și a timpului pe care o dobîndește semnul la Kandinsky este opusă sentimentului infinitului ce nu desemnează un spațiu proporțional, nici dimensional, ci direcționat. Pe cînd Paul Klee încerca să înfățișeze o nouă figurare a istoriei: întreaga istorie a umanității, preistoria ei, mergînd paralel cu istoria și preistoria individului. O viziune de un dramatism extrem, pentru că — așa cum observă Argan — în individ se condensează, astfel, istoria și preistoria umanității. Era o încercare deznădăjduită de a rezolva problema « calității » (cu alte cuvinte a individului) și a « cantității » (adică a mulțimii, a societății), așa cum le înțelegea Klee. Întreaga sa operă este, de fapt, o negare: ea se încheie, necruțător, sub semnul morții pe care artistul o descoperă, lucid și senin, în lumea înconjurătoare. S-ar putea spune despre opera

---

[1] Vezi G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderne*, Milano, 1964, p. 13.
[2] *Ibid*, p. 103.
[3] *ibid.*

lui Klee ceea ce Kretzschmar, personajul lui Thomas Mann, spunea despre ultimele sonate ale lui Beethoven: « în aceste compoziții elementele sugestive și cele care țin de convenție se combină într-un nou raport, un raport caracterizat de sentimentul morții ».

Predominanța lumii interioare și dorința de a găsi simboluri picturale non-naturaliste îi unea pe artiștii *Călărețului albastru*. Totuși, fiecare dintre ei avea propria lui soluție de a exterioriza ceea ce se ascunde sub aparența cotidiană. În cursul unei vizite la Paris, se va găsi în contact direct cu diferitele curente care, atunci, în 1912, se confruntau violent. Klee se va simți atras îndeosebi de arta lui Matisse, strălucitoare și de o mare vigoare coloristică; Matisse expusese o serie de imagini marocane, aduse dintr-o călătorie în Nordul Africii unde, nu peste mult, Klee și prietenul său, Macke, vor descoperi o lume a culorilor de o mare puritate [1]. În 1911, cu puțin timp înaintea sosirii lui Klee, la Paris se deschisese o retrospectivă a lui Rousseau-Vameșul, cel pe care artiștii *Călărețului albastru* îl proclamaseră un înaintaș al lor. Klee va redescoperi cu încîntare lumea naivă și spontană a celui despre care Apollinaire avea să scrie:

O, glorioase pictor al rodnicei Republici,
Independenții mîndri te socotesc drapel;
Din marmora cea albă, din Pentelic ieșită,
Îți vor sculpta obrazul, mîndrie-a vieții noastre [2].

În 1914, cînd se va număra printre întemeietorii *Noii Secesiuni* müncheneze, Klee va evoca din nou arta lui Rousseau care « nu se supunea nici unei prejudecăți » [3], și va contribui, astfel, la apropierea acestor artiști de sensurile picturii Vameșului. Cînd a izbucnit războiul, în jurul lui Klee s-a făcut un gol înfricoșător: Macke a murit în primele săptămîni de ostilități, Marc la doi ani după aceea, Kandinsky

---

[1] Cartea lui Wilhelm Hausenstein, tratînd această fază din creația lui Klee (*Kairouan, oder eine Geschichte vom Maler Klee,* München, 1921) acreditează ideea că bunica pictorului descindea din arabi din Nordul Africii.

[2] Apollinaire, *Poeme,* traducere de Mihai Beniuc, Edit. Tineretului, 1963, p. 155.

[3] Leopold Zahn, *Paul Klee,* Potsdam, 1920, p. 13 n.

a fost obligat să părăsească Germania... De-abia către sfîrșitul anului 1920, Klee va întîlni un nou grup de artiști: atunci a fost chemat la Weimar, la *Bauhausul* lui Gropius. Îi va regăsi pe prietenii săi de odinioară, Jawlensky și Kandinsky, iar școala condusă de Gropius i-a dat prilejul să-și dezvolte teoriile pe care le va rezuma, în 1925, în celebrul său *Carnet de note pedagogice*. Împreună cu cei doi prieteni și cu Lyonel Feininger, va constitui grupul *Celor patru albaștri* care avea să dăinuie aproape un deceniu. Klee va da acestei noi grupări un fundament teoretic, nu numai prin *Carnetul* său *de note pedagogice*, ci — mai ales — prin conferința pe care o va prezenta, în 1924, la Muzeul din Jena, cu prilejul uneia din expozițiile sale [1]. El va vorbi despre sine însuși ca despre un trunchi de copac care trage seva din pămînt și o poartă spre frunze, adică spre opera de artă.

Această declarație descurajată, în care artistul se socotește doar un transmițător, cuprinde și ideea că opera de artă nu e suficientă prin sine însăși; e nevoie de un spectator pentru care simbolul să aibă un înțeles. Preocupat, ca și Kandinsky, de elementele asociative și de rolul lor, Klee spune: « Trebuie s-o căutăm fără încetare (artistul se referă la opera de largă respirație, în care să se definească înțelesul reprezentării și stilul ei, n.n.). Am găsit pînă acum părți, dar nu întregul! Ne lipsește încă puterea hotărîtoare; publicul nu e cu noi! » [2].

Comentariul lui Herbert Read e necruțător: « Izvorul hotărîtor al puterii artistului e dat de societate — și aceasta e ceea ce lipsește unor artiști moderni. „Uns trägt kein Volk" (publicul — mai precis, poporul — nu e cu noi!). Ne lipsește simțul comunității, al unei lumi pentru care și cu care să lucrăm. Aceasta e tragedia unor artiști moderni, și numai cei care nu văd propria lipsă de unitate socială și spirituală îi acuză pe acești artiști pentru obscuritatea creației lor » [3].

În 1930, Klee a fost numit profesor al Academiei de artă din Düsseldorf. În 1933, imediat după venirea la putere, naziștii îl vor demite; Klee se întoarce în Elveția natală, unde îl ajunge știrea că volumul lui Will Grohmann consacrat

---

[1] Conferința a fost publicată, pentru prima dată în 1945, sub titlul *Despre arta modernă*, la editura Benteli din Berna.
[2] Klee, *op. cit.*, p. 7.
[3] Herbert Read, *Klee (1879–1940)*, London, 1948, p. 67.

creației sale fusese ars pe rug în piețele publice ale orașelor Germaniei hitleriste, laolaltă cu alte cărți pe care guvernul fascist le socotea «primejdioase pentru noua ordine». Klee va muri în 1940, în plin război.

O definiție a artei lui Klee e cît se poate de dificilă; artistul a abordat o imensă varietate de teme, tratîndu-le în forme și moduri de expresie extrem de diferite, adoptate cu o uimitoare spontaneitate lirică. Pe cînd Kandinsky fusese artistul orchestrațiilor subtile a unor culori polifonice, Klee este — în primul rînd — maestrul liniei, în ciuda aparentei străluciri a culorii. Linia operei sale dă același răspuns fantastic pe care-l regăseam în culoarea lui Kandinsky. Valorile cromatice, decorative și intens emoționale, acționează ca un veritabil element de susținere al liniei, al simbolurilor figurate de ea. Klee stă, în acest fel, la granița nestatornică dintre expresionismul și suprarealismul abstract al lui Miró sau Masson.

Poate că deosebirea cea mai importantă între Klee și prietenii săi de la *Călărețul albastru* stă în modul în care sînt asimilate sugestiile artei infantile și a desenelor alienaților. Unii pictori ai *Punții*, Kirchner și Nolde printre ei, descoperiseră și ineditul tehnicii desenelor și picturilor realizate de copii; influențele sînt vizibile mai ales în estomparea contururilor și în folosirea unor fundaluri întunecate. Arta lor era deliberat construită în spirit primitivist, infantilismul adăugîndu-se formelor medievale, arhaice și exotice. Dar ei nu atingeau substituția empatică, acel *Einfühlung* tipic expresionist, identificarea cu psihologia copiilor și a alienaților (în cazul lui Marc, a animalelor și a plantelor). Deși Kandinsky admirase arta copiilor pentru spontaneitatea ei, pentru abordarea directă a esenței lucrurilor, nu a fost niciodată influențat de ea. Klee a fost «cel dintîi pictor care a investigat arta copiilor și a preluat cu atîta exactitate metodele și simbolurile ei»[1]. Bineînțeles, în pictura lui se deslușesc influențe ale unor arte primitive, precum sculptura africană, modelele desenelor de pe textilele oceanice, desenele papuașe[2]; dar

---

[1] Myers, *op. cit.*, p. 192.

[2] Vezi Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York, 1938, p. 154. ff.



6. Max Beckmann,
Autoportret cu fular roșu

7. Franz Marc,
Calul albastru





8. Schaïm Soutine, *Groomul*

9. Otto Dix, *Părinții artistului*

10. Constant Permeke, *Peisaj*, 1931

formele şi simbolurile artei copiilor preluate de Klee dau chiar şi acestor reprezentări o înfăţişare aparte.

Klee este şi pictorul acelor « images idiotes » despre care vorbea Rimbaud. După primul război, unii psihologi au început să studieze desenele pacienţilor caselor de sănătate care constituiau teste grăitoare ale stării mentale a bolnavilor. Klee a descoperit în aceste desene o sursă de cunoaştere a straturilor conştiinţei aflate dincolo de controlul lucid al minţii omeneşti. El va folosi unele forme ale artei schizofrenicilor: alungirea detaliilor feţei, înscrierea lor în tipare decorative, aranjarea lor, în aşa fel încît să-l oblige pe privitor să acorde atenţie pe rînd fiecărei părţi a tabloului. Coborînd în lumea lăuntrică, dureroasă, a celor mai nefericite exemplare umane, schizofrenicii, Klee se apropia mai mult de estetica *Punţii* şi chiar a lui Munch decît de aceea a *Călăreţului albastru.* Reacţiile sufleteşti ale acestor indivizi surescitaţi devin excesive, dezvăluind un univers tulburat, apăsător. Dar, aşa cum observă un cercetător român, Dan N. Stroilă, « expresioniştii făceau compromisuri între subiectivitate şi obiect »[1].

Pentru Klee, problema realităţii nu putea fi rezolvată, pur şi simplu, printr-un refuz al lumii sensibile, în căutarea unei spiritualităţi a formei aflate, ca la Kandinsky, « dincolo de aparenţa materială a fenomenului natural ». Dimpotrivă, el încerca să stabilească un raport între complexitatea artistului, complexitate a reacţiilor sale vizuale şi psihologice în faţa lumii sensibile, şi conştiinţa actului de creaţie, adică « a acţiunii exprimate într-o dimensiune stilistică definitivă care poate să se refere la realitatea fenomenului exterior, dar care poate s-o şi depăşească graţie structurii mijloacelor folosite, semnul, culoarea, lumina »[2]. Perspectiva, în general întreaga lume sensibilă, sînt modificate în sensul unei înţelegeri subiective. Ele sînt expresia unui univers interior complex care-l determina pe artist (Klee mărturisea întotdeauna: « Eu sînt, în primul rînd, *pictor* ») să caute cu înfrigurare semnificaţia tuturor lucrurilor, a celor văzute şi a celor invizibile, să aprofundeze sensul raporturilor între obiecte şi individ, între om şi fenomen.

---

[1] Dr. Dan Stroilă, « Arta modernă şi arta psihologică », în Tribuna, 21. XII. 1967.

[2] Nello Ponente, *Klee,* Geneva, 1960, p. 38.

Aceste raporturi se definesc pe un plan de perfectă paritate, « nici un element al cosmosului nefiind subordonat altora, toate participînd în măsură egală la creațiune »[1].

Legăturile lui Klee cu arta expresionistă au loc, deci, mai ales în cîmpul esteticii; pictura lui, dobîndind din contactul cu artiștii acelui început de secol, sugestii filozofice numeroase, le va fructifica într-o perspectivă neașteptată în care cu greu se vor mai desluși urmele expresionismului. Carola Giedion-Welcker îl asemăna pe Klee cu Joyce, « individualist care evită orice alianță artistică exterioară »[2]. Comparația e foarte sugestivă: întocmai ca și autorul lui *Ulysses*, Klee a încercat să creeze o sintaxă și o morfologie nouă fără să țină seama de nici o regulă pre-existentă. Dar, ca și la Joyce, rădăcinile verbale contopite în formațiuni inedite pot fi, totuși, recunoscute. Cu toate că, încă din 1902, Klee susținea că a început « să-și formeze personalitatea, ca și cum ar fi ignorat toată pictura », arta sa se formează într-un climat cu adevărat european, în care expresionismul nu a jucat cel mai neînsemnat dintre roluri.

Jawlensky – o altă evoluție care trece prin expresionism

Alexej von Jawlensky a adus în grupul *Călărețului albastru* grup cosmopolit în sensul etimologic al cuvîntului, mărturia unei pasiuni picturale al cărei centru rămîne reprezentarea umană. În adolescență, cînd era elev la Moscova, își făcuse obiceiul ca, în fiecare duminică, să viziteze Galeria Tretiakov, admirația lui față de arta tradițională rusă însuflețindu-l pînă în ultimii ani ai creației. Deși, spre sfîrșitul vieții, va adopta o formă mai abstractă de reprezentare a lumii, el va urmări întotdeauna să își exprime ideile prin mijlocirea figurii umane. Cromatica artei populare ruse, stilizările vechii iconografii ruso-bizantine se vor uni, încă din prima perioadă a activității lui, cu influențele simplificării lineare a *Jugendstil*-ului și ale artei lui Van Gogh și Cézanne. Atracția lui pentru culoarea febrilă care aspiră să definească precis lumea « integritatea

---

[1] Nello Ponente, *op. cit.*, p. 109.
[2] Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Londra, 1952, pp. 7–8.

vitală »[1], l-a făcut mai receptiv la *fauvism* decît pe alți artiști din grupările expresioniste.

O călătorie prin Franța, prin peisajele albăstrui ale Bretaniei, unde contururile se detașează, tranșant, prin Provența soarelui care exaltă culorile, a dat picturii sale un cromatism strălucitor, iar formelor o linie energică, fermă. O comparație între *Pana albă* și *Fata cu maci*, amîndouă pictate în 1909 — pe de o parte — și picturile din aceiași ani ale lui Matisse ilustrează, cred, existența unui teritoriu comun al *fauvismului* și al expresionismului în care creația lui Jawlensky va trăi multă vreme. Dar maestrul francez năzuia să realizeze un formalism « non-psihologic », subliniat de valori decorative, ca în *Fata cu ochi verzi*, din același an, 1909; Jawlensky se îndrepta spre o simplificare ce-i amintea pe Beardsley, pe Gustav Klimt, și pe artiștii *Jugendstil*-ului, în vreme ce culoarea devine un element simbolic menit să sprijine un scop psihologic. Giulio Carlo Argan a sesizat această diferență fundamentală: « la *fauvi*, e un fel de exaltare dionisiacă, o dorință de a lua în posesiune totală realitatea, în vreme ce la expresioniști... e o investigare a profunzimilor, complexe și torturate; o viziune deformată, exasperată, o judecată asupra cauzelor lumii care descind din spaima antichității, din culpe îndepărtate, din răzbunări obscure... La *fauvi*, deformările sînt obiective, la expresioniști sînt subiective »[2].

În creația lui Jawlensky, preocuparea de a studia înfățișarea ființei umane va fi statornică; prin 1911, cînd pictura sa va dobîndi o formă lineară compactă, el va părăsi stilul întrucîtva elegant din *Pana albă* și va aborda o reprezentare de un anume monumentalism, a cărei sculpturalitate va aminti unele portrete ale Egiptului din perioada romană. Cel mai adesea, în gravitatea expresiei acestor portrete se va desluși, însă, sugestia hieratismului bizantin; în siluetele proiectate pe fundalul ultramarin, atît de specific artei lui Jawlensky, trăiesc aduceri-aminte ale adolescentului care stătea ore în șir, printre vechile icoane, expuse la Tretiakov. Poate că, sub înrîurirea acestei picturi, el va respinge influența simultaneismului de factură cubistă care afectase atît de profund,

---

[1] Cf. Clemens Weiler, *Alexej von Jawlensky*, Köln, 1959, p. 17.
[2] G.C. Argan, *op. cit.*, p. 25.

în anii aceia, arta prietenilor săi de la *Călărețul albastru*, Marc, Macke, și Klee. El continuă cu perseverență o pictură care în simboluri simplificate, înfățișează o umanitate plină de o calmă demnitate.

Exilîndu-se, în timpul războiului, în Elveția, Jawlensky va rupe legăturile cu atmosfera creată în jurul grupului münchenez și, o dată cu aceasta, pictura lui va evolua spre formele pe care tablourile din perioada ante-belică abia le lăsau să fie bănuite. Formele colorate, sensul se vor transforma brusc în contururi de o surprinzătoare delicatețe; mai apoi, portretistica lui Jawlensky se va concentra în numeroase portrete ale lui Crist care nu răspund ideii adesea exprimată de artist («Arta e o proslăvire a lui Dumnezeu»), ci au un aer mai degrabă tragic, portrete ale unui martor la imensa nefericire a umanității, în acei ani ai războiului. Dar Jawlensky nu se va mai întoarce la sensurile artei sale din vremea *Călărețului albastru*, la înfățișările umane cărora li se consacrase. El se va îndrepta spre o interpretare tot mai abstractă a figurii omenești; pictura lui se va așeza sub semnul extazului religios, a unei gîndiri transcendentale, care va determina o stilizare a volumelor în formă de cruce bizantină.

Adeziunea sa la grupul celor *Patru albaștri* va fi ultimul act notabil al unei creații întrerupte brusc de o boală necruțătoare.

Campendonk și expresionismul naiv

Dintre toți membrii grupului *Călărețul albastru*, Heinrich Campendonk a fost cel mai direct influențat de folclorul contemporan. Mai limpede chiar decît universul tematic, preluat din arta populară bavareză (case de țară, animale de povară, țărani, biserici), construcția compozițională și simțul realist demonstrează apropierea de sursele artei populare. În pictura lui Campendonk, personajele sînt așezate într-un fel de ordine ierarhică, asemenea celor din arta medievală în care eroii domină întreaga imagine, ocupînd centrul compoziției și întrecîndu-i în înălțime pe toți ceilalți. Spațiul vertical e populat de figuri numeroase, așezate într-o perspectivă ciudată, una deasupra celeilalte, mai degrabă decît în planuri succesive. Fiecare detaliu e înfă-

țișat cu claritate ca în toate operele primitivismului modern; de aceea pictorul renan a fost numit « Rousseau-Vameșul al picturii germane »[1].

De la încercările lui Gauguin de a analiza mediul sufletesc al băștinașilor din Tahiti, pînă la pictura *fauvilor* și a grupului *Puntea*, arta începutului acestui secol s-a apropiat adesea de creația folclorică în care descoperea o viziune cu totul neașteptată « examinînd în afară o lume interioară »[2]. În pictura lui Campendonk, această direcție s-a întîlnit cu ideile estetice ale *Călărețului albastru* care, așa cum am văzut, reclamau adeziunea la « o lume primitivă ». Artistul expresionist aspira să străpungă « vălurile aparențelor exterioare » și, mai mult decît atîta, să se identifice cu creatorul naiv, sau — în alte cazuri, citate mai înainte — chiar cu psihologia vietăților de pe treptele inferioare ale evoluției biologice. Dar unii pictori, printre care Campendonk sau David Burliuk (acesta din urmă aducînd amintirea folclorului rus) nu acceptau să renunțe la simplificările expresive ale artei populare. Ei urmăreau să surprindă relațiile cu natura ale individului uman. Animalele, cărora Marc le conferea un rol atît de important în picturile sale, deveneau la Campendonk elemente ale unui univers antropologizat.

E drept, însă, că dincolo de arta populară — simbolismul cromatic al lui Kandinsky și Marc a influențat hotărîtor arta lui Campendonk. Integrarea lirică a animalului în natură, precum și formele lineare agitate, atît de diferite de atmosfera pașnică degajată de pictura sa de tinerețe, sînt urmări ale întîlnirii cu arta lui Marc. Campendonk păstrează, însă, o simplitate a emoției care îl apropie în permanență de spiritul folclorului bavarez. Pictura votivă pe sticlă (tehnică practicată multe vreme de Campendonk) determină un anume spirit foarte specific al compoziției, vizibil — de pildă — în separarea tranșantă a registrelor, în accentuarea volumelor, într-o lucrare precum *Pădurea, fata și capra*, din 1914, caracterul narativ al scenei înfățișate, pacea care învăluie întreaga natură, definesc o despărțire de estetica lui Marc; din paradisul primitiv al acestuia, omul era

---

[1] Paul Wember, *Heinrich Campendonk*, Krefeld, 1960, p. 71.
[2] H.M. Wingler, *Der Blaue Reiter*, München, 1954, p. 10.

alungat, pe cîtă vreme Campendonk îl integrează într-o viziune mai autentic primitivă, într-o poezie lipsită de tragicele tensiuni ale picturii prietenilor săi.

Pictura lui Kubin — o autobiografie tragică

În viața lui Alfred Kubin s-au petrecut cîteva împrejurări care aveau să-l afecteze profund: orfan de mamă, el va fi crescut de un tată brutal și neînțelegător, mai tîrziu, logodnica îi va muri, ceea ce îl va sili să se interiorizeze excesiv. Adolescentul bolnăvicios, singuratic, va duce, mai apoi, o existență dureroasă, pîndită de spaime. Încă din copilărie, atras de timpuriu de desen, va înfățișa mai ales imagini fantastice, desprinse dintr-un univers dureros. Asemenea, altădată, lui Géricault și lui Baudelaire, va descoperi sfîșietoarea poezie a cadavrelor; va povesti cu cît interes se apropia de leșurile înecaților, zvîrliți de apele torenților de primăvară în preajma casei [1]. La această experiență tragică se vor adăuga lecturile din Schopenhauer; un tratament psihiatric nefericit îl va duce la o încercare de sinucidere (romantică !) pe mormîntul mamei sale.

Începuturile artistice au fost influențate de pictura mistică a lui Max Klinger, de viziunile macabre ale lui Félicien Rops și Ensor, de grotescul lui Goya, de halucinațiile lui Munch [2]. Romanul pe care-l scrie, *Pe celălalt tărm,* va cuprinde numeroase elemente autobiografice, explicînd într-o largă măsură cauzele pesimismului său copleșitor.

Aflat, o vreme, sub semnul impresionismului și al lui Odilon Redon, Kubin va evolua, apoi, către *Jugendstil* pentru ca, mai apoi, în contraste violente de alb-negru, în contururi desenate cu o mare libertate a liniei, să se apropie de expresionism. El nu a aderat, însă, deliberat la estetica grupului de la München, nici la cea a *Punții*; e — mai curînd — o adeziune instinctivă, dintre toți artiștii acestor grupări, tocmai Klee, cel care va ocupa locul cel mai îndepărtat de centrul mișcării, atrăgîndu-l în cea mai hotărîtoare măsură. Dar Kubin nu se va integra, nici de data

---

[1] Alfred Kubin, « *Aus meinem Leben* », în *Ararat,* II Jahre, 1921.
[2] Myers, *op. cit.,* p. 213.

aceasta, fără ezitări, în grupul *Călărețului albastru*. Picturile lui Bruegel și ale lui Bosch îl vor atrage o bună bucată de vreme și coșmarurile lui de infern (dar cu o crispare mai apropiată de viziunea dantescă) mărturisesc limpede această influență. Umanitatea se mișcă, în desenele sale, urmărită de un destin feroce, se prăbușește într-o gheenă de care nu se poate salva în nici un chip. Expresionismul său (de pildă cel din foarte cunoscutul *Cal speriat de un șarpe*) e de factură demoniacă; în spațiul organizat pe două dimensiuni, narațiunea, înscrisă într-o scriere fantastică, vine dintr-o lume a spaimei, chiar și unele viziuni care descind chiar din viziunea din *Don Quijote* al lui Daumier, căpătînd această rezonanță infernală.

Kubin nu va urma direcția abstractă a expresionismului. El va cultiva un figurativ de o mare precizíune, o viziune tulburată de tragice neliniști, deasupra cărora artistul a așezat « constelații vrăjmașe ». Dintre cărțile numeroase pe care le-a ilustrat, unele arată, fără îndoială, preferințele sale spirituale: Wilde, Poe, Dostoievski, Barbey d'Aurevilly... Fără să fi urmat întru totul ideile estetice ale *Călărețului albastru*, Kubin se va integra în expresionism, urmînd o cale proprie care prevestește (și, poate, determină, într-o măsură) arta psihologiei satanice ce se va dezvolta după primul război mondial.

CÎȚIVA „MICI MAEȘTRI" GERMANI

Paula Modersohn-Becker

Dar, exaltînd reacțiile individuale în fața naturii și a realității sociale, expresia stărilor psihologice externe, tălmăcite în viziuni răscolitoare, în game cromatice și în forme desenate cu o participare intensă a zonelor celor mai adînci ale unei conștiințe — de cele mai multe ori — îndurerate, era firesc ca expresionismul să nu înregistreze decît rareori în istoria sa (de altminteri, destul de scurtă) grupări largi de artiști. *Puntea* și *Călărețul albastru* sînt două excepții; cea dintîi, un fel de falanster artistic, cea de-a doua,

în pofida numeroaselor deosebiri între membrii asociației, reflectînd o identitate a crezului ideologic. Și, apoi, nu trebuie să se uite că ambele grupări s-au constituit, la început, ca dizidențe ale unor asociații în care artiștii se aflaseră grupați de mai multă vreme.

Argan releva cît de aproximative pot fi înrudirile dintre diverșii artiști ai curentului, cît de numeroase sînt trăsăturile care-i despart. Filiațiile sînt și ele profund modificate de expresioniști; e adevărat că Barlach, de pildă, se apropie de sursele sculpturii romanice în varianta ei germană, că Beckmann evocă « exasperarea lineară a lui Grünewald »[1]; că fizionomia și mimica expresionistă derivă din tipologia (mai curînd decît din limbajul) artei medievale germane. Dar în această întoarcere la tradiție se deslușește o anume ostentație exterioară, ea nu scoate la lumină legătura dintre idee și spațiul pictural, un spațiu care nu preexistă reprezentării.

Subiectivismul expresionist interpretează ființa umană printr-un proces care nu implică atît cunoașterea, cît opțiunea morală pentru un anume tip. Subconștientul, s-ar spune, nu e *investigat*; el țîșnește la suprafață, tulburător, antrenînd în acest curent răscolitor rămășițe ale unui naufragiu sufletesc. Cît de adînci sînt deosebirile între vîrtejurile pătimașe ale unui Rohlfs sau Beckmann, în care imaginea lumii e restituită contorsionat, și luciditatea albă și de o precizie halucinantă a suprarealiștilor de tipul Magritte sau Tanguy!

« Abisul e culmea obscurității lui Dumnezeu! » scria Rilke.

Expresioniștii « independenți » s-au apropiat și ei, într-un moment sau altul, de gruparea de la Dresda sau de cea din München, uneori au expus împreună cu artiștii acestor asociații, dar numai rareori aceasta a avut semnificația subscrierii la un program. În unele cazuri (precum cel al *Călărețului albastru*), afinitățile, de altfel destul de aproximative, legau artiști venind de sub diverse orizonturi de tradiție artistică. Dar, de cele mai multe ori, expresioniștii afirmau o artă în care ideologia curentului era foarte divers interpretată. În afara, deci, a celor cîteva (destul de puține) aso-

---

[1] G.C. Argan, *Studi e note*, p. 246.

ciații artistice, singurul criteriu de grupare a pictorilor și sculptorilor expresioniști rămîne cel național, fiindcă — într-un fel sau altul — artiștii au asimilat direcțiile caracteristice artei din țara lor, răspunzînd unei problematice sociale specifice. Bineînțeles, grupul cel mai compact e, totuși, cel al artiștilor germani; obîrșiile curentului și atmosfera în care s-au produs largile sale reverberații explică de ce mai ales în Germania wilhelmiană, în ajunul războiului, s-a impus fenomenul expresionist, cu toate nuanțele sale atît de diverse.

Paula Modersohn-Becker e unul dintre acești artiști care, fără să-și dea adeziunea la vreun grup, au conferit expresionismului profilul acesta atît de complex. Ea s-a format în atmosfera acelei Germanii în care mulți artiști ascultau de îndemnul *Los von der Natur!* (liber de natură). Refugiul în natură fusese înțeles ca un refuz al confruntării cu problemele grave ale vieții citadine. Pictorița crescuse în Bremen, în orașul pe care, în *Tonio Kröger*, Thomas Mann îl înfățișase ca pe un centru comercial cu o viață apăsătoare, monotonă. Călătorind prin Germania, Paula Becker va cunoaște arta pictorilor naivi, îndeosebi a lui Mackensen [1], ceea ce va înrîuri arta ei, chiar și după ce va cunoaște pictura franceză în epoca aceea de glorie a post-impresionismului. Împrejurarea va determina o atitudine diferită a artistei față de natură.

În pictura Paulei Modersohn-Becker se întîlnesc două direcții semnificative pentru primii ani ai acestui secol. Pe de o parte, ea prelungește reacția anti-naturalistă, tendința de stilizare proprie *Jugendstil*-ului; pe de altă parte, va îmbrățișa soluțiile post-impresionismului în varianta sa germană. Anii pe care i-a petrecut în colonia artistică Worpswede, din preajma Dresdei, au lăsat urme în ceea ce privește tratarea întrucîtva decorativă a motivului folcloric, anecdota sentimentală. De remarcat că, ulterior, în ajunul războiului, ideologia artiștilor de la Worpswede va evolua spre o expresie naționalistă, în numele căreia era combătută arta franceză modernă. Paula Modersohn își va însuși, însă, doar sentimentul de mare sinceritate cu care sînt pictate imaginile țărănești. Ea va da picturilor sale un sens

---

[1] Vezi Gustav Pauli, *Paula Modersohn-Becker*, Berlin, 1919, p. 14.

umanitar vibrant (« sărmana umanitate măruntă » va spune ea adesea)[1] țăranii săi sînt parte a naturii, simbolizează fertilitatea pămîntului și puterea lui de a îndura, neclintit, toate nenorocirile ce se abat asupră-i. Ei au o resemnare tragică și o monumentalitate întrucîtva aspră. Cînd, la Paris, va descoperi — într-o expoziție — arta Asiei și a Orientului Apropiat, împrejurarea va fi plină de consecințe pentru pictura Paulei Modersohn care va cîștiga un sens nou al simplificărilor, al stilizării; sculptura indiană, așa cum o interpreta Gauguin, miniatura persană, prin intermediul lui Matisse, zvîcnirea abruptă a liniei din întreaga pictură a lui Gauguin, patosul lui Van Gogh au contribuit fundamental la definirea viziunii Paulei Modersohn-Becker. Toate acestea se aliau cu interpretările artistice proprii tradiției romantice germane pe care le deslușim în tablourile artistei. O *Țărancă bătrînă*, de pildă, conjugă tratarea lineară a lui Gauguin, suprafețele coloristice ample (boneta albă, veșmîntul albastru, fața și mîinile galbene, fundalul verde), cu asprimea stilizării care îl amintește pe Van Gogh. Dar, mai presus de aceste influențe, o tensiune interioară tălmăcind sentimentul apropierii de moarte dă acestei femei înfățișarea unei ființe care coboară dintr-o lume a supranaturalului către care se mai îndreaptă încă ochii ei larg deschiși. Într-un alt tablou din aceeași perioadă (de altminteri, creația artistei s-a curmat prematur, Paula Modersohn-Becker a murit la 31 de ani, în urma unui atac de cord), un personaj se profilează pe o pajiște cu flori albastre; în păr, poartă flori de un violet închis, un șirag de mărgele galbene punînd un accent decorativ. Reprezentarea arhaizantă (prezentă și într-un nud așezat, straniu, pe o movilă înconjurată de vase cu flori și încadrată de o draperie grea) introduce o poezie exotică, un anume decorativism care ferește arta Paulei Modersohn de crispări și de prăbușiri sufletești. Portretele ei respiră tandrețe, misterul înfățișării lor provine dintr-o simbolistică țărănească, suferind calm și cordialitate peste care se așterne influența poetizată a lui Gauguin. Pe bună dreptate, Waldemar George consideră că pictura Paulei Modersohn-Becker stă la granița expresionismului și că, în bună

[1] Vezi Myers, *op. cit.*, p. 46.

măsură, ea e un fel de « clasicism disimulat »[1], o artă septentrională fascinată de înfățișările sudului.

. . . Ludwig Meidner

Silezianul Ludwig Meidner, cu o expresie mai telurică, descinde dintr-o tradiție naturalistă, în care spaima provine din exagerarea trăsăturilor realului. Un cronicar al expoziției sale din 1918 observa: « ...ceea ce îngrozește aici este felul în care sufletul e despuiat în văzul oamenilor, fără nici o reticență »[2].

Se întîlnesc în arta lui influențele coloristicii incendiare a lui Van Gogh, linia tranșantă a lui Vlaminck, decorativul îndepărtatului baroc. O existență precară (« Zi și noapte am pictat un sentiment opresiv față de dragoste, Judecăți de Apoi, nimicirea lumii etc., pentru că în acea vreme sărăcia și colții furtunii universale mă pîndeau, umbra nenorocirii cădea peste tufișurile din preajma casei mele »[3]) a dat picturilor sale o înfățișare de groază. Împreună cu prietenii săi Richard Janthur și Jakob Steinhardt, a întemeiat un club, *Pateticii*, a cărui expoziție din 1912 (organizată de Walden) nu a trecut neobservată. Picturile din acea vreme cuprind o tragică presimțire a războiului; titlurile lor sînt semnificative: *Apocalipsul*, *Peisaj apocaliptic*. Pe front, experiența sa de viață a dobîndit și mai mult tragism, Meidner fiind una dintre conștiințele artistice asupra cărora războiul va avea cele mai dureroase consecințe. Lumea i se înfățișa aidoma viziunii sale de odinioară din Apocalips: într-o perspectivă contorsionată, niște case povîrnite stau sub un cer exploziv. Oamenii privesc terorizați la iminenta distrugere a lumii. Culoarea nu e aplicată, poate, cu aceeași violență ca la pictorii *Punții*, dar ea dezvăluie suferința extatică, atît de caracteristică lui Meidner.

După război, artistul a cunoscut, în continuare, o existență chinuită, răsturnarea valorilor, adîncirea tragediei soci-

---

[1] Waldemar George, *op. cit.*, p. 19.
[2] Cf. Lothar Brieger, *Ludwig Meidner*, în « Junge Kunst », vol. IV, Leipzig, 1919.
[3] Cf. Myers, *op. cit.*, p. 61.

ale aducîndu-l uneori pînă în pragul sinuciderii. Lucra la lumina lumînării într-o mansardă friguroasă, pictînd scene de spaimă, oameni îngroziți de propria lor soartă. Linia agitată, proiecția verticală a perspectivei, cerul neliniștit sînt echilibrate de sentimentul de simpatie care-i învăluie personajele, oameni umili și nefericiți.

Conștiința sa, însă, răscolită de evenimentele acelei vremi, a exprimat uneori credința în viitorul umanității: « Trebuie să luptăm pentru socialism: pentru o socializare generală și inalienabilă a mijloacelor de producție. Acesta e sensul socialismului: Dreptate, Libertate, Dragoste de oameni... »[1].

Meidner nu este, evident, unul dintre pictorii cei mai reprezentativi ai epocii; dar dimensiunile pe care le capătă, în tablourile și în desenele sale, simțămîntul deznădejdii îl așază printre cele mai caracteristice sensibilități expresioniste.

...Rohlfs

Christian Rohlfs, cel mai vîrstnic dintre acești artiști, s-a apropiat lent de modalitățile expresioniste. Talentul fiului de țăran din Holstein a fost descoperit de medicul care îl îngrijea pe Christian în timpul unei maladii grele. Desenele au ajuns sub ochii lui Theodor Storm, scriitorul, care îl va îndemna să se înscrie la o școală de artă. Această împrejurare, întrucîtva romantică, e unul din foarte puținele evenimente ale unei biografii în general calme a pictorului care avea să se stingă la 90 de ani, în 1938, într-o vreme în care regimul nazist interzisese tuturor muzeelor germane să expună operele lui Rohlfs.

De la peisajele ce aminteau viziunea pictorilor din Barbizon, artistul va evolua mai întîi spre impresionism, apoi, prin intermediul lecției lui Van Gogh (atît de rodnică pentru întreaga mișcare expresionistă), spre o artă de factură mai violentă, în care grotescul și elementul primitiv vor constitui principalele trăsături distinctive. Figurile pictate de el vor

---

[1] Cf. Nikolaus Zaske, *Kunsttheorie des Expressionismus*, în « Bildende Kunst », 6/1965, p. 326.

căpăta o înfăţişare stranie, alungite extatic ca în tablorurile lui El Greco, dar, la Rohlfs, conturul e marcat printr-o linie mai abruptă, forma e înfăşurată într-o atmosferă transparentă, foarte caracteristică pentru pictura sa. Chiar şi în operele în care mişcarea spasmodică e acuzată în manieră tipic expresionistă, desenul are o anume delicateţe, culoarea e străvezie, personajele sînt plasate într-un plan pur emoţional.

O xilogravură din această perioadă, *Copilul şi moartea*, are o mare simplitate a sentimentului care rezultă din lapidarul formelor, din contrastele nete de alb şi de negru. La Muzeul de Artă Modernă din New York, o altă xilogravură — *Prizonierul* — se înfăţişează ca un act de participare la imensa suferinţă umană din anii războiului, căreia Rohlfs îi atribuie o semnificaţie universală. Artistul a explorat îndelung resursele gravurii în lemn; adesea, el imprima numai conturul, colorînd apoi cu mîna întreaga imagine. În felul acesta, gravura părea un monotip. Aşa se face că, uneori, serii întregi create pe acelaşi subiect (*Fiul risipitor*, de pildă) sînt divers colorate, în vreme ce contururile, de un negru dens, sînt pretutindeni aceleaşi.

Efectul direct, emoţia simplă, patetismul erau ţinta acestui artist care a aderat la expresionism cînd era un artist matur, cu o personalitate definitivă. Fără să fi aderat vreodată la programul vreunei grupări, singuratic, asimilînd influenţe diferite (greu de definit), Rohlfs este tipul expresionistului prin *temperament* şi nu prin însuşirea lucidă a unor teze teoretice.

...Hofer

Un alt izolat a fost Karl Hofer, asupra artei căruia lecţiile lui Böcklin vor lăsa o influenţă întotdeauna lesne de recunoscut. Sculptura romanică şi pictura lui Hans von Marées, deopotrivă cu aceea a lui Cézanne se vor contopi într-o expresie dintre cele mai semnificative. Hofer va adăuga acestor impresii artistice de început cele dobîndite în timpul celor două călătorii întreprinse în India în cursul cărora arta primitivă i s-a relevat nu numai în forma ei exterioară, ci şi în sensul ei lăuntric, în spiritualitatea ei

concentrată. Prizonier de război, eliberat după trei ani de lagăr, pictorul va da întregii sale arte o expresie dramatică, urmare firească a experienței sale din anii acelei catastrofe. Viziuni nocturne, personaje mascate apărînd din umbra pădurilor, clovni tragici (incontestabil, ecou al picturii lui Ensor), personaje dormind un somn agitat, tulburat de coșmaruri, ca în tablourile lui Hodler, toate acestea îl vor apropia de expresionism, cu toate că Hofer nu va accepta niciodată să i se atribuie acest nume pe care, credea el, nu îl merită decît artiștii *Punții*[1].

Pictorul va reinterpreta și temele lui Cézanne, cum este celebra pînză *Jucătorii de cărți* pe care el o reia într-o viziune simptomatică pentru adeziunea sa la expresionism. Monumentalitatea maestrului de la Aix se transformă într-o încercare de a consemna tristețea fizionomiilor, relațiile psihologice dintre diferitele personaje. Desenul angular, siluetele firave, tratarea ochilor care face ca unele figuri să se asemene cu o mască dau interpretării lui Hofer o notă cu totul personală. Peisajele din Ticino mărturisesc o viziune care coboară din arta lui Cézanne; echilibrul formelor, structura geometrică sînt, însă, modificate de tonalitatea cromatică, de contrastele puternice dintre culori. Hofer urmărește mai degrabă să sugereze, prin culoare, unitatea dintre om și natură, în sensul romantic, decît să realizeze, pur și simplu « o portretizare a luminii din natură ».

Viziunea sa expresionistă a fost, fără îndoială, influențată de arta pictorilor de la *Puntea*. Deși e foarte posibil ca interesul comun pentru sculptura africană să fi condus la similaritatea tratării unor forme. Ceea ce, însă, la Schmidt-Rottluff, de pildă, înseamna stridență, devine la Hofer o stilizare elegantă; el respinge culoarea explozivă, atît de caracteristică grupului din Dresda, tinzînd spre o armonie calmă a regimului cromatic. Uneori viziuni carnavalești ne introduc în lumea de fantome a lui Ensor, alteori personajele se găsesc într-o amară singurătate, oamenii par pierduți, fără putere, în mijlocul unui univers trist și tragic. Dar picturile lui păstrează o anume poezie, scenele erotice, de exemplu, nu caută să sugereze (ca la alți expresioniști) carnalitatea, erotismul apăsător, ci

---

[1] Vezi Adolf Jannasch, *Karl Hofer*, Potsdam, 1946, p. 17.

o anume neliniște dureroasă. Simbolismul unor asemenea scene provine, fără îndoială, din arta orientală pe care a cunoscut-o; spre deosebire, însă, de Gauguin, care căuta în aceste izvoare artistice monumentalitatea frustă și gravă, Hofer descoperă caracterul demoniac al simplificărilor, ceea ce-l așază în orbita expresionismului.

El e un vizionar, în sensul cosmic pe care-l capătă cuvîntul la expresioniști. Un tablou intitulat *Camerele negre*, pictat în 1928, prevestește sadismul regimului nazist ce se va instaura peste cîțiva ani, iar *Omul printre ruine*, din 1937, anticipează distrugerile din cel de-al doilea război, al cărui preludiu se declanșase în Etiopia și în Spania. Nu e de mirare că hitleriștii l-au urmărit cu înverșunare pe acest apostol al ideilor demnității umane. După zdrobirea fascismului, Hofer va fi membru al « Uniunii culturale pentru reînvierea democratică a Germaniei ». Ultimii ani (pictorul va muri în 1955) sînt marcați de o adîncă melancolie, pricinuită de sentimentul apropierii morții, de spaima că întreaga lui creație s-a risipit, aproape uitată.

BARLACH – DEMNITATEA EXEMPLARĂ A UNUI MARE ARTIST

Mulți dintre expresioniștii independenți nu au aderat la nici una dintre grupări, pentru că problemele teoretice le erau indiferente (unii chiar le socoteau primejdioase, influențînd creația artistului care « trebuie să se exprime liber, direct fără vreo constrîngere exterioară »). Alții pentru că, într-adevăr, viziunea lor era mai cuprinzătoare decît tezele grupărilor vremii. Barlach face parte din această categorie.

Interesului pentru Millet și Meunier, exponenți ai realismului, i se va adăuga admirația față de arta lui Van Gogh, cel care a determinat o atît de hotărîtoare evoluție spre expresionism a multor artiști germani. Mi se pare, însă, că înrudirea lui Ernest Barlach cu viziunea lui Rodin, despre care se vorbește uneori [1], este doar superficială; maestrul francez rămîne,

---

[1] De pildă, la Wolf Stubbe, *Barlach Plastik*, München, 1961.

mai presus de toate, un romantic, în vreme ce artistul german se îndreaptă spre o sculptură concepută în ritmuri riguroase, spre o simbolistică abstractă a sentimentului uman. « Unde Rodin sugerează barocul, Barlach evocă Evul Mediu în intensitatea multora dintre formele sale »[1].

Primele opere ale sale, îndeosebi ceramica şi porţelanurile, dezvăluie o certă influenţă a artei ţărăneşti ruse pe care Barlach le cunoscuse în cursul unei călătorii la Petrograd, în 1906. Nu numai simplificările naive, năzuind să înfăţişeze nu caractere individuale, ci tipuri sociale şi morale; dar şi temele aparţin artei ruse. Sînt ţăranii, cerşetorii, drumeţii, lumea colorată a porturilor de pe Volga, toţi acei care introduc în literatura gorkiană suferinţa şi sărăcia unor oameni nefericiţi dar de o sălbatică demnitate.

Conturul personalităţii lui Barlach s-a datorat, însă, în cea mai mare măsură, asimilării goticului timpuriu. Adevărul e că, mai presus de aceste sugestii stilistice, el a creat o sinteză a unor direcţii spirituale diverse. Uneori, e drept, împrumutul e limpede; în *Cerşetorul* din 1930, stilizarea lineară şi fizionomia sînt gotice, de altminteri ca şi înscrierea formelor într-un paralelipiped uşor lărgit spre bază.

Mai mult decît pictorii « *Punţii* » (dintre care unii sculptau, vădit influenţaţi de arta neagră), Barlach trebuie considerat un expresionist. Îşi spunea « elev al sculptorilor germani din Evul Mediu »[2],. Ceea ce-i caracterizează stilul este folosirea formei-cub, străbătută şi animată de o mişcare unică. În *Răzbunătorul* sau în *Fugarul*, masa enormă, e parcă, ridicată de o forţă supraomenească. Dar, ceea ce e, de asemenea, caracteristic pentru arta sa, este interesul pe care l-a avut întotdeauna pentru reprezentarea grupurilor de oameni, în care un ansamblu de figuri exprimă acelaşi sentiment dominant. În singurătatea austeră a atelierului său de la Güstrow, Barlach căuta formele prin care să-şi tălmăcească reacţia faţă de o epocă plină de nelinişti. Un *Păstor şezînd* (1907) exprimă acest amestec de exaltare şi de sentiment teluric, paradoxala dorinţă de a evada din lumea vizibilului, dorinţă exprimată atît de patetic de nişte fiinţe cu înfăţişare foarte pămînteană.

---

[1] Myers, *op. cit.*, p. 70.

[2] Cf. Juliana Roh, în *Dictionnaire de la Sculpture Moderne*, Paris, 1960, p. 19.

La Barlach, țăranii și oamenii sărmani, făpturi ale sentimentelor simple, se transformă în simboluri cu valoare universală. Ele solicită întotdeauna răspunsuri profund umane, ele sînt deznădejde și indignare. Pentru Nolde, cel cu care Barlach a fost adesea comparat, viața înseamnă osîndă, teroare, cruzime, încătușare în beznă. Dar Barlach deplînge nefericirea umanității, Nolde propria sa soartă. Sculpturile în lemn, mai ales, sînt o răscolitoare elegie despre suferințele contemporanilor și, atunci, înaintea instaurării nazismului, o prevestire întunecată. O *Femeie bocind,* din 1923, simbolizează nenorocirile, războiului, monumentul celor morți în conflagrația din 1914—18, dezvăluie inutilitatea sacrificiului. Opera lui Barlach se îndrepta împotriva tuturor războaielor, în numele umanității din toate vremurile.

Sculptura sa este, astăzi, unanim recunoscută ca o expresie novatoare într-un cîmp al artei pe care expresionismul l-a atins mai rar. Sculptorul a evitat gestul larg, întreaga durere a umanității căreia îi era interzis accesul la fericire, e cuprinsă în forme de o extremă simplitate. Sentimentul acesta era tradus în pictură printr-o exaltare sufocantă a culorii; sculptura lui Barlach nu recurgea, însă, la agitația formelor, ci dimpotrivă — la o concentrare tragică.

Opera de gravor a lui Barlach, mai puțin discutată, e aceeași elegie a unui destin necruțător al umanității. Linia e fermă, simplificată uneori pînă la geometrizare. Ilustrîndu-și propria operă literară (precum drama *Copilul părăsit*), Noaptea Valpurgiei din *Faust* sau *Odă bucuriei* a lui Schiller, artistul elimină ideea decorativă. Uneori, ca în ilustrațiile la piesa sa de teatru *Ziua moartă* (în care o mamă, pierzîndu-și copilul încearcă o violentă durere), Barlach abordează o linie mai puțin vehementă, tratează portretul cu mai multă grijă pentru expresia individuală. În desenele în cărbune din ciclul *Anno Domini MCMXVI Post Christum Natum,* ne întîmpină un spectacol de spaimă în care un Crist famelic e proiectat pe un peisaj fără sfîrșit, plin de morminte. Tensiunea sufletească e realizată și prin contrastul dintre înfățișarea celui care-l ispitește pe Isus, un individ scund și gros, și Prințul Păcii, cu un chip luminat de o nobilă mînie.

Interpretarea pe care Barlach a dat-o *Odei bucuriei* a lui Schiller (plănuise și un monument dedicat lui Beethoven) e foarte semnificativă pentru întreaga concepție estetică și

umanistă a artistului. Un personaj conturat în linii foarte decise, înalță surîzînd, o cupă care se proiectează pe un cer alb. Dedesubt, o mare întunecată se întinde, tăcută, paralelă cu brațul care oferă ofranda, în vreme ce, din dreapta imaginii, un povîrniș se prăvălește, formînd un ritm contrapunctic cu trupul celui care, aplecat înainte, străbate — parcă — într-un elan, întreaga imagine. Se întîlnesc aici extazul și comuniunea cu sufletul umanității, aspirația spre frumusețe și adeziunea la ceea ce e material, tangibil. Nu mai e nimic din spiritul Sturm und Drang-ului, ideile lui Schiller sînt ele însele transformate, aduse într-o contemporaneitate sfîșiată de mari neliniști. Poate că nici un alt artist german al vremii (exceptînd-o, desigur, pe Käthe Kollwitz) nu a exprimat atît de vibrant suferințele unor oameni nefericiți în planul filozofic și social, osîndiți la durere de o societatea rău alcătuită.

În 1938, hitleriștii au poruncit dărîmarea monumentului din Kiel, topirea tragicului monument al morților de la Güstrow, o capodoperă a artei germane. Aproape 400 de lucrări ale lui Barlach au fost scoase din muzee. Artistul va muri într-o mizerie înspăimîntătoare, în vreme ce presa nazistă îi calomnia amintirea. Un desen al lui Käthe Kollwitz, înfățișîndu-l pe sculptor în ultimele clipe ale vieții, constituie, însă, un document patetic despre demnitatea umană, despre puterea suferinței unui mare artist.

Barlach nu a avut contacte întîmplătoare cu literatura. Dramele sale ocupă un loc foarte important în evoluția teatrului expresionist [1]. A fost unul dintre « neliniștiții visători și căutători ai adevărului suprem », un dușman al comodității burgheze de gîndire. Scrierile sale nu sînt *drame* în înțelesul tradițional al cuvîntului; forma tinde spre substituirea realului printr-un sistem de simboluri sumbre, în care grotescul și extaticul se amestecă într-un chip straniu. Tema dostoievskiană a purificării prin sacrificiu e adesea prezentă în teatrul lui Barlach. În arta sa, răsună deopotrivă ecourile umanismului lui Goethe, ale elanului libertar al lui Schiller, ale revoltei gîndului lui Beethoven.

---

[1] Vezi Richard Samuel and R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theater*, Cambridge, 1939, p. 126 și urm.

Puntea avusese o existență vremelnică. După dizolvarea sa, în 1913, cei mai de seamă artiști care participaseră la expozițiile organizate de grupare vor evolua într-o direcție proprie, deși, firește, activitatea lor comună îi va apropia și mai departe.

Kirchner, plecat pe front încă de la începutul războiului, va fi demobilizat în urma unei crize nervoase și internat într-un sanatoriu din Taunus. Boala se va agrava și tînărul artist nu se va vindeca decît după ce războiul se va încheia. Viața de recluziune îl va transforma pe pictorul de odinioară al scenelor citadine într-un poet al peisajului de munte și al satului. Pictura va dobîndi o anume monumentalitate, o respirație mai amplă, volumele sînt înscrise în suprafața tabloului cu un gest mai larg, sculptural. Un *Autoportret cu pisica*, din 1918, demonstrează pogorîrea unui sentiment de pace asupra sufletului bîntuit de drame al artistului. Sugestiile artei primitive se convertesc și ele într-o viziune surprinzător de calmă, fie că detaliul fizionomic e subliniat cu o incontestabilă noblețe a liniei (ca în portretul colecționarului Ludwig Schames), fie că planurile sînt separate și desenul e înlocuit cu un fel de scarificare, în stilul artei congoleze (ca în *Prînzul țărănesc* din 1919).

Retras în Elveția, Kirchner va consemna momente ale vieții țăranilor din văile Alpilor, în care culoarea, fără să-și piardă violența contrastelor, se va înscrie în forme mai liniștite, pe suprafețe mai largi. E un anume aer arhaic în stilizările lui, contururile păstrează un hieratism medieval, caracteristic și operelor sale mai timpurii; dar și un simbolism care ne îndeamnă să ne gîndim la țăranii bretoni ai lui Gauguin și, mai clar încă, la arlezienii lui Van Gogh.

Începînd de prin 1923, două direcții se deslușesc în creația lui Kirchner: cea dintîi, o dezvoltare a calității simbolice și a formelor sculpturale, prezente în pictura lui mai veche; cea de-a doua, o nouă concepție a formei provenind, desigur, din cubismul francez. Pentru prima tendință a artei lui Kirchner, o compoziție cum e *Perechea în fața mulțimii* constituie un exemplu convingător. Două personaje nude trec prin fața unui grup de indivizi grotești, cu figura strîmbată de ură, care comentează cu răutate apariția perechii. Aluzia erotică e

înlocuită cu un elogiu adus purității sentimentului, neînțeleasă de o societate obtuză, populată de ființe monstruoase. Femeia e pictată în armonii de roșu și de galben, bărbatul în oranj și roz; capetele celor care rînjesc sînt verzi (culoarea urii), un personaj poartă o mască surîzătoare, roșie, de sub care se zărește, însă, obrazul strîmbat de un rîs răutăcios. Liniștea celor doi îndrăgostiți se relevă în contrast cu agitația și nefericirea celorlalți. Compoziția, poate prea explicit literară, cuprinde un sens asupra căruia Kirchner va reveni adesea.

Artistul care influențase într-o asemenea măsură pictura expresionistă germană va deveni, încă de la prima sa expoziție din Basel, în 1923 (cu un an înainte, în acest oraş se organizase o expoziție Munch), unul dintre cei mai îndrăgiți maeștri ai tinerilor artiști elvețieni. Prin 1925—1926, *Grupul Roş-Albastru* s-a constituit în jurul lui Kirchner, cuprinzînd nume des citate de acum înainte pentru mișcarea de idei pe care o vor determina în arta elvețiană: Albert Müller, Hermann Scherer (morți foarte tineri), Hindenlang, Camenisch, Staiger, Stocker Coghuf, Sulzbachner... Prezența lui Kirchner în Elveția va genera o efervescență a artei moderne pe care arta acestei țări nu o mai cunoscuse din timpul lui Hodler [1].

Întors în 1929 în Germania, el va suferi cumplit în momentul venirii la putere a hitlerismului. Tablourile sale vor fi confiscate, numele pictorului era inclus pe lista « artiștilor degenerați » întocmită de naziști. Într-o criză de deznădejde, în 1938, Kirchner se va sinucide, încheind tragic o existență chinuită. Cu puțină vreme înaintea morții, el va scrie: « Aş putea intona un cîntec al nenorocirii și al zădărniciei despre acești ultimi zece ani. Înainte de război, atît de sănătos, de atunci încoace nimic altceva decît boală. Dar, în ciuda ei, creație » [2].

Schmidt-Rottluff și sentimentul zădărniciei

Picturile pe care critica de artă le-a considerat multă vreme cele mai caracteristice pentru viziunea lui Karl Schmidt-

---

[1] Vezi Will Grohmann, *Die Schweizer Jahre Ernst Ludwig Kirchners*, Work, mai 1955, vol. 42. pp. 157—163.

[2] Cf. Myers, *op. cit.*, p. 112.

Rottluff, acelea în care sînt sugerate, eclectic, forme ale artei africane, nu mai sînt de mult invocate ca singurele opere capabile să definească o creație atît de puțin omogenă.

Deși, asemenea altor pictori de la *Brücke*, el a tratat tema relațiilor simbolice între om și natură, natura apare la el mai curînd ca o ipostază mistică decît simbolică. Schimidt-Rottluff nu era un poet al naturii precum Heckel, pentru care firea înconjurătoare se întrupa în personificări de un lirism delicat; armoniile sale sînt mai energice, în ele pulsează o forță răscolitoare, care-și trage sevele din drama existenței umane. Natura devine un simbol transcedental, în care nu pot fi regăsite nici meditațiile filozofice ale lui Kirchner, nici melancolia tragediei umanității din pictura poetică a lui Heckel.



E. Heckel, *Nud șezînd*, xilogravură după un desen de Kirchner, 1909/10

Pentru Schmidt-Rottluff, rostul artei era proiectarea individului într-o altă sferă, salvarea lui din mediul primejdios al societății.

El a fost, în egală măsură, un pictor al peisajelor în care culoarea, tulburătoare, izbucnește, incendiară, tălmăcind o existență lăuntrică veșnic neliniștită, și un gravor ale cărui imagini se constituie din linii abrupte, evocînd forma unor măști primitive. Chiar și în compoziții cu subiect tipic romantic (cum e *Răsăritul de lună* din 1912, amintind o temă îndrăgită de Caspar David Friedrich), omul nu e absorbit de natură, ci îi descoperă misterele, triumfătoarea conștiință a forței sale. Schmidt-Rottluff e și un cronicar al orașului modern. Case vopsite strident — de fapt, alegorii ale unor stări exacerbate de spirit ale celor care locuiesc înăuntru — apar în atmosfera misterioasă a unor străzi care vin nu se știe de unde. Oameni cu priviri halucinate trec pe sub umbra grea a unor arbori ce izbucnesc asemenea unor flăcări.

Stilizările angulare ale figurii și ale trupului omenesc sînt de factură mai degrabă decorativă decît emoțională [1]. Paleta se întemeiază pe cîteva culori contrastante: roșuri, albastruri, brunuri, verde. Dar în toate se deslușește o reală poftă de viață, dorința unei existențe elementare, exprimate, însă, printr-un contur excesiv simplificat, vădind o influență neasimilată suficient, a primitivismului. Uneori, portretele au un anume hieratism oriental (precum *Portretul d-nei B.R.*); alteori, sînt construite într-o arhitectură solidă, respirînd un aer dezolant (*Portretul Rosei Schapira*). Efectele coloristice neobișnuite, separarea planurilor prin linii cu o convexitate exagerată sporesc efectul straniu al imaginilor.

După război, cînd « *Puntea* » rămăsese o amintire, cînd influențele reciproce dintre diferiții artiști ai acestei grupări nu mai acționau decît într-o foarte mică măsură, temperamentul lui Schmidt-Rottluff se va exprima și mai distinct. Pictorul nu părăsește reprezentarea realului, dar caută să-i pătrundă sensul lăuntric, să-i deslușească energiile care-l animă. Tablourile lui capătă o intensitate cromatică dureroasă, pe suprafețe largi de culoare se mișcă siluete abrupt stilizate, amintind

---

[1] William Fagg și Margaret Plass (*African Sculpture*, Londra, 1964, p. 117) recunosc existența, în unele culturi africane, a stilizărilor cu un rost decorativ mai curînd decît emotiv.

sculpturile africane [1]. Oamenii coboară, parcă, dintr-o altă lume, cufundați, în propriile lor gînduri, indiferenți la tot ceea ce-i înconjoară. Cîteodată, ca în *Seară la malul mării* (în care un asemenea personaj ocupă centrul imaginii, iradiind o atmosferă de neliniște) sau în *Femei pe plajă* (cu efecte coloristice mai delicate de verde pe verde și de albastru pe albastru), oamenii nu sînt absorbiți de natură, rămîn niște prezențe izolate, nepămîntene.

Încetul cu încetul, el va evolua spre o expresie cromatică mai curînd *fauvistă*, culorile dezvăluind o concepție decorativă a ruperii echilibrului coloristic și mai puțin a exprimării unei stări sufletești apăsătoare. Mozaicurile și proiectele de tapiserie realizate în deceniul al treilea demonstrează acest interes pentru decorativism [2], dar linia aspră a xilogravurilor și cromatica îndrăzneață a picturii se păstrează și în aceste opere create la mai bine de un deceniu după dispariția *Punții*, la expresia estetică a căruia a contribuit atît de substanțial, adăugîndu-i un anume transcendentalism de factură mistică, în virtutea căruia destinul omului stă veșnic sub semnul unei imprevizibile nefericiri.

Heckel și morbiditatea expresionistă

Erich Heckel este, dintre toți membrii grupării « Puntea », cel în arta căruia se vor regăsi mai puține semne ale unui expresionism violent, ale unor sentimente paroxistice. Pictura lui comunică o senzație a izolării morbide de lume și, în același timp, simpatia față de oamenii mărunți și nefericiți, referirea la el ca la « romanticul grupului » [3] fiind deci, îndreptățită, în măsura în care se asimilează termenul de *romantism* cu acela de *visare*. « Durerea universală » (« Weltschmerz »), compasiunea poetică față de cei oropsiți, caracteristicele operei lui Heckel, descind din romantismul german și ating expresionismul Punții, căpătînd un contur specific. Kirchner își în-

---

[1] Leonhard Adam, *Arte primitive* (Milano, 1964, p. 104 și urm.) relevă caracterul simbolic al acestor stilizări din arta africană.

[2] Vezi Adolph Jannasch, *Schmidt-Rottluffs Wandlung*, în « Bildende Kunst » 1947, I, Heft, 2, p. 1—2.

[3] Paul Ortwin Rave, *Erich Heckel*, Leipzig, 1948.

temeia arta pe simboluri, Nolde exprima o intensitate demoniacă, Schmidt-Rottluff o forță mistică a sentimentului, Heckel proiecta simpatia pentru lumea celor mărunți, « nefericiții săi semeni ». Sentimentul său e mai cuprinzător decît cel al romanticilor, încearcă să îmbrățișeze umanitatea *ca gen*, nu numai cazul individual, ceea ce, într-o măsură, îl desparte și de estetica prietenilor săi, ceilalți expresioniști. De altminteri, drumul său e marcat și de abordarea unor forme diferite de ale altor pictori de la *Puntea*, tinzînd spre o alungire a volumelor și o vibrație a culorii, foarte *personale*.

De la o litografie din tinerețe, *Fata cu părul fluturînd*, în care se înscriu ecouri din Gauguin și din *Jugendstil*, dar într-o interpretare mai zveltă a liniei, sau de la o alta, *Femeie*, din 1909, cu inflexiuni primitiviste ce trădează descoperirea artei africane și a celei oceaniene, pînă la operele create în preajma dizolvării *Punții*, Heckel străbate un drum foarte semnificativ. În această vreme, care este cea a ajunului războiului, picturile lui Heckel înfățișează oameni chinuiți, întemnițați — parcă — într-un spațiu închis, (aproape kafkian, în geometria lui absurdă) simbolizînd — de obicei — ceva mai adînc decît simpla anecdotă. Asemenea tablourilor lui Kirchner din aceeași epocă, scenele cotidiene dobîndesc un sens universal: linia e dinamică, întreaga compoziție are o energie dramatică, iar culoarea — luminoasă și densă — e vitroasă.

Celebrul *Clown cu păpușa* e bazat pe o concepție compozițională în care întretăierile de linii joacă un rol preponderent. Un personaj violent colorat dansează între pereții unui cabaret, ținînd în brațe o păpușă imensă, cu brațe inerte. Părul și picioarele păpușii ating podeaua, brațul stîng și rochia se bălăbănesc sinistru. Unii comentatori [1] vorbesc despre influența lui Munch. Dar artistul norvegian adoptase un stil mai cursiv, Heckel accentuează angularitățile din masca cu zîmbet grotesc a clownului. Simbolismul pictorului german e mai puțin literar decît cel al lui Munch, mai legat de realitatea vieții obișnuite, asemenea simbolismului lui Kirchner, dar — spre deosebire de viziunea acestuia din urmă — subtextul narațiunii sale este nefericirea omului, *în general*. Ideea e și mai

---

[1] De exemplu, Myers, *op. cit.*, p. 121.

limpede în tabloul *Doi oameni la masă* (cunoscut și sub titlul *Lui Dostoievski*); aici, portretizarea figurilor răvășite ale protagoniștilor capătă un aer tragic în mijlocul spațiului amenințător. Pereții de un verde surd contrastează cu dușumeaua de un roșu închis. Cele două personaje se înfruntă, încărcat fiecare cu spaimele și îndoielile sale, însingurat și trist.

« Bieții oameni » ai lui Dostoievski intrau, astfel, în arta expresionismului german, în acei ani în care Beckmann și Kubin ilustrau traduceri din opera celui ce scrisese *Casa morților*. Femei infirme, convalescenți, oameni care fug de lume, purtîndu-și dramele, propria lor crimă și pedeapsă, sînt surprinși în picturile și gravurile lui Heckel, cu figurile lor de o tristețe covîrșitoare.

Întîlnirea cu artiștii *Călărețului albastru* și cu Delaunay va determina apariția unor forme mai dinamice; poezia operelor sale, în care razele de lumină direcționează compozițional întregul tablou, sugerează acum lecția celor din gruparea müncheneză. Comparate cu regimul coloristic sobru al picturilor de tinerețe, peisajele din această vreme au mai multă mișcare, sînt mai dramatice. Într-un *Peisaj la malul mării, lîngă Ostende*, soarele luminează o mare de sticlă, în vreme ce siluetele personajelor se pierd, aproape nevăzute, printre dune. E adevărat că figurilor melancolice, tratate uneori într-o linie întrucîtva decorativă, le lipsesc însușirile muzicale și de ritmică ale picturilor lui Marc; dar amărăciunii din operele mai vechi i se adaugă acum o anume încîntare în fața luminii și a aerului, descoperite parcă, în prima zi a Genezei. Cele două trăsături vor coexista în opera lui Heckel.

Anii războiului vor accentua răscolitorul sentiment de participare la tragediile oamenilor. În 1915, Heckel va picta *Soldații la Ostende* care, împreună cu gravura *Marinarul rănit*, din același an, reprezintă un omagiu cutremurat de emoție adus omenirii aflate în suferință. La Ostende, unde era cantonată unitatea din care făcea parte, Heckel se va întîlni cu James Ensor, cu Beckmann și cu Constant Permeke, de care îl va apropia o înțelegere comună, la fel de îndurerată, a evenimentelor. Tot în acel oraș belgian, mai tinerii Max Kaus, Otto Herbig și Anton Kerschbaumer, mobilizați, pe atunci, în garnizoana germană, vor deveni, grație influenței lui Heckel, partizani ai expresionismului; după război, ei îl vor continua, într-o interpretare înnoită, menită să prelun-

gească patetica experiență a *Punții*, experiență atît de prematur întreruptă.

Treptat, arta lui Heckel va încorpora tot mai multe elemente decorative; accentele violent romantice nu vor lipsi, ele vor introduce o atmosferă de mare intensitate emotivă, dar se vor circumscrie tendinței generale de reprezentare a ritmurilor monumentale, înțelese într-o modalitate aproape clasicistă. Implicațiile expresioniste vor dispare încetul cu încetul, Heckel va reflecta, mai tîrziu, o concepție aproape opusă aceleia a participării fremătătoare, a identificării cu subiectul, concepție proprie pictorilor *Punții*. Îndepărtîndu-se de expresionism, pictura lui va sta, tot mai precis, sub semnul influenței *fauviste* (cu unele semnificative excepții prezente în lucrări întemeiate pe o arhitectură monumentală), evoluînd spre o viziune decorativă și ilustrativă.

Nolde — un singuratic

Deși numele său e asociat, de obicei, cu *Puntea* în cadrul căreia a lucrat vreme de un an și jumătate, Emil Nolde a fost întotdeauna o figură distinctă, « un gigant solitar, plămădit de el însuși »[1]. Nici un alt pictor n-a exprimat cu atîta forță caracterul emotiv și intuitiv al expresionismului, neliniștea lui aproape spasmodică, demoniacă, furia explozivă. Dar această violență extremă, precizează Myers[2], era o atitudine estetică necontrolabilă și putea deveni o slăbiciune. Opera lui Nolde — nutrind un grotesc care atacă adesea propriile idealuri ale pictorului, un grotesc care nu iartă nimic, nu respectă nimic — devine uneori mai degrabă stridentă decît expresia unei emoții puternice.

Mai mult decît oricare artist al mișcării, el a contribuit la afirmarea unui « misticism al pămîntului », mod specific de manifestare a identificării artistului cu natura; omul, în virtutea acestei concepții, se transformă în contrarul său, în « non-om », ființă crudă care-și trage din pămînt puterea telurică. E un fel de *Demogorgen* al lui Shelley, duh atot-

---

[1] Werner Haftmann, *Emil Nolde*, Köln, 1964, p. 39.
[2] *Op. cit.*, p. 128.

stăpînitor, locuind în străfunduri. Nolde (de fapt îl chema Emil Hansen, şi îşi luase numele orăşelului natal, aşezat în sumbra regiune a mlaştinilor din Frizia) venea din nişte ţinuturi cu iarbă lungă şi aspră, lovite de vînturi tăioase, unde primăvara izbucnea pe neaşteptate, ca un miracol al pămîntului. Un folclor predispus să dea înfăţişărilor vieţii interpretări dramatice şi groteşti va influenţa în bună măsură arta lui Nolde. O adolescenţă lipsită de bucurii a unui temperament singuratic, timid, care se căuta pe sine în natură va lăsa, de asemenea, urme adînci. Diagnosticele severe ale medicilor [1] nu vor ţine seama, de cele mai multe ori, de caracteristicile acestui mediu în care s-a format Nolde.

O religiozitate naivă, vecină cu extazul, exprimă tocmai reacţia pictorului faţă de o lume reală pe care o socotea nedreaptă, duşmănindu-l. În mitologia biblică, Nolde căuta mai ales evenimentele care să nareze *păcatul*, precum în *Viaţa Mariei Egiptiana* sau în *Fecioarele înţelepte şi fecioarele nebune*. Portretele acestor femei vinovate sînt pictate cu o emoţie violentă, cu forţă polemică, pătimaşă negare a frumuseţii umane. « Cu cît un artist se poate depărta de natură şi să rămînă, totuşi, natural, cu atît creaţia lui e vrednică de laudă »[2], spunea el cîndva, definindu-şi o concepţie căreia avea să-i rămînă credincios.

Simptomatică este preferinţa exprimată de Nolde pentru « frumuseţea sclipitoare » a lui Manet şi « grandoarea dramatică » a lui Daumier, într-o vreme în care pictorii *en plein-air* nu-i făceau nici o impresie deosebită. Expresionismul va deveni la Nolde o modalitate de a încorpora culoarea în imagini fantastice, pline de seva grea a pămîntului. Florile sale au corole imense, cu petale groase, izbucnind asemeni unor erupţii de lavă fierbinte.

Cînd s-a înfiinţat *Puntea* personalitatea lui Nolde se constituise cuprinzînd două direcţii cu totul diferite: pictura se apropia de viziunea impresionistă, în vreme ce în grafică se descifra o tendinţă de surprindere a stărilor aberante de spirit, a încrîncenărilor şi spaimelor. El era despărţit prin

---

[1] Walter Winkler (*Psychologie der modernen Kunst*, Tübingen, 1949, pp. 173—184) vorbeşte despre « Caracterul schizoid al artei lui Nolde ».

[2] Emil Nolde, *Das Eigene Leben*, Berlin, 1931, p. 26.

vîrstă de ceilalți artiști ai grupării; făcea parte din altă generație, arta lui se revendica din tradițiile secolului al XIX-lea. Atitudinea lui față de religie era și ea foarte diferită de aceea a tovarășilor săi; pentru Nolde, religia era un factor constitutiv al mediului spiritual în care trăia, și — deși nu o întîmpina cu teama superstițioasă a altor artiști ai epocii — revenea adesea la temele legendei religioase ca la o realitate. Nu numai individualismul exacerbat al lui Nolde l-a făcut, deci, să părăsească *Puntea* după un an și jumătate de activitate comună. În vibrația coloristică a picturii sale nu se distingea acel fior umanist atît de caracteristic grupului din Dresda. Foarte curînd după despărțirea de *Puntea* și după adeziunea sa la Secesiunea berlineză, Nolde va renunța la tema grădinilor luminate de exploziile florilor. Descoperirea artei primitive, prin mijlocirea esteticii lui Kirchner, va înrîuri creația lui Nolde și va da subiectelor inspirate din legenda biblică o înfățișare bizară. *Cina cea de taină* sau *Pogorîrea Sfîntului Duh* par desprinse dintr-o mitologie africană, fețele personajelor sînt asemenea unor măști grotești, întreaga scenă degajă o atmosferă de spaimă. Ochii acestor făpturi privesc fără să vadă altceva decît propria lume lăuntrică, siluetele sînt conturate cu trăsături ferme, țîșnind din *Cina cea de taină,* introduce o tensiune sufletească înrudită cu aceea din scena morții starețului Zosima din *Frații Karamazov* și *Surorile* lui Joyce, momente în care natura umană e descoperită în ceea ce pînă atunci părea sfînt.

Dar pentru Nolde, legenda biblică era adevărată, își păstra înțelesul primitiv, era o înălțare spre cele transcendente. Acesta este și sensul creerii unui centru optic al compoziției; privirile sînt îndreptate spre potirul așezat dinaintea lui Cristos, în concepția pictorului simbol al jertfei purificatoare. Alteori, raporturile violente dintre culorile calde și reci, dintre închis și deschis (care, la Nolde sînt o alegorie a binelui și răului) sînt modificate în sensul abordării unui stil mai precis decorativ, diferit de structura gotică a picturilor sale mai vechi.

«Culori, materiale ale pictorului; culori cu viața lor proprie, plîngînd și rîzînd, vis și binecuvîntare, fierbinți și sfinte, asemenea cîntecelor de dragoste și poemelor erotice, cîntecelor și glorioaselor coraluri! Culori care vibrează,

clinchet al clopotelor de argint, vuiet al clopotelor de bronz, vestind fericire, pasiune, dragoste, suflet, sînge și moarte »[1].

Alături de picturile cu temă religioasă, Nolde a realizat, în ajunul primului război, mai multe tablouri a căror temă fantastică încorpora o senzualitate debordantă. În 1913, artistul a participat la o expediție etnografică germană în insulele Pacificului, trecînd prin Siberia, China și Japonia. În Noua Guinee, Nolde va picta cu pușca în bandulieră, în vreme ce soția sa îl veghea; în preajmă, din jungla misterioasă, se auzeau zgomote fioroase. Împrejurarea, nu lipsită de un pitoresc aspru, i se potrivește întru totul lui Nolde, firii sale extravagante. Cînd a izbucnit războiul, soții Nolde au plecat spre Germania, trecînd prin Burma și Canalul Suez, unde picturile lui au fost confiscate de englezi; nu le va recăpăta decît în 1921, cînd vor fi regăsite în antrepozitele de la Plymouth. În această călătorie, Nolde va desena bivoli scăldîndu-se în Hoang-ho, dansatoare javaneze, țărani siberieni, băștinași din insulele Pacificului[2]. Repertoriul tematic se îmbogățea astfel, substanțial; și, ceea ce e paradoxal, pe cîtă vreme subiectele creștine de pînă atunci fuseseră tratate într-un stil care amintea măștile oceaniene, portretele de băștinași din insulele Pacificului sînt pictate acum într-o stilizare asemănătoare celei din imaginile creștinismului primitiv; figura umană e văzută frontal, expresia e severă, pupilele sînt dilatate...

După război, pictura lui Nolde e caligrafiată într-o linie mai sensibilă, dar coloritul rămîne sumbru, apăsător; în peisaje, norii încărcați de furtună coboară pînă aproape de pămînt, aruncînd umbre întunecate asupra obiectelor. De altminteri, regimul cromatic se întemeiază și el pe contraste elementare, pe efecte puternice de lumină și umbră. Populată de lumea fantastică, de groază, a demonilor, spectrelor, vampirilor, pictura lui Nolde înfățișează personaje violent deformate care, pentru unii, evocă tragicul și grotescul scenelor

---

[1] În Eric Protter, *op. cit.*, p. 179.

[2] Paul S. Wingert (*Primitive Art, Its Traditions and Styles*, New York 1965, p. 229), subliniază faptul că « dintre toate expresiile artistice ale populațiilor Pacificului, cea din noua Guinee apare mai profund tulburată de spaime, aspirînd cu mai multă deznădejde la dobîndirea păcii sufletului ».

biblice ale lui Bosch [1]. Simplitatea viziunii religioase a lui Nolde (în care unele momente sînt de un erotism agresiv) nu a putut ascunde sentimentul de alienare, dorința de evadare a acestui mare însingurat.

Pechstein — un expresionism fără excese

S-a spus despre Max Pechstein că a fost « artistul expresionist care a șocat cel mai puțin »[2]. E adevărat, stilul său e lipsit de contorsionările violente, de exploziile temperamentale ale celorlalți expresioniști; o lungă perioadă a creației sale stă sub semnul interpretărilor decorative, ritmurile cromatice se apropie mai mult de viziunea *fauvilor* decît de aceea a prietenilor săi de la *Die Brücke*. Dar tocmai de aceea, pentru că arta lui era mai accesibilă, ea a putut să poarte, în public, mesajul unei creații altminteri însușită nu fără dificultăți, de contemporani.

Pechstein a pornit de la Van Gogh; preferința sa pentru pictura olandezului se mărturisește în arhitectura puternică, a verticalelor ce se întretaie cu liniile oblice, în culorile aspre, așternute cu cuțitul de paletă, în peisajele în care soarele arde, parcă deasupra orizontului, într-un cer năpădit, spre margini, de umbre grele. Pictura lui Pechstein aspiră spre o sinteză a formelor închise și a culorii carnale, plină de senzualitate. Pe alocuri, influența lui Van Gogh se întîlnește cu aceea a lui Cézanne și cu primitivismul de obîrșie africană. Artiștii de la *Die Brücke* au preferat, însă, xilogravurile lui, care, din pricina unei inerente tratări mai abrupte, se apropiau mai mult de idealurile lor decît pictura de factură decorativă.

Călătoria din 1907 în Italia îi prilejuise o întîlnire cu arta etruscă, cu mozaicurile de la Ravenna, cu Renașterea timpurie care îl vor impresiona mai adînc decît fîntînile de culoare ale școlii venețiene spre care se îndreptaseră, cîndva, romanticii. Ceva mai tîrziu, se va retrage într-un sat de pescari de pe malul Balticei, într-un peisaj dramatic, cu oameni aspri luptînd împotriva naturii neprietenoase. Por-

---

[1] Waldemar George, *op. cit.*, p. 19.

[2] Konrad Lemmer, *Max Pechstein und der Beginn des Expressionismus*, Berlin, 1949, p. 8.

tretele de pescari nu vor fi niciodată pitorești, dar compasiunea pentru viața lor lipsită de bucurii va căpăta forme decorative de expresie, o consemnare atentă a fizionomiilor care, încetul cu încetul, se va concentra în imagini menite să reprezinte categorii psihologice, să descopere momente ale vieții lor lăuntrice. Episodul acesta al vieții printre pescari va avea o semnificație deosebită, el va demonstra preocuparea lui Pechstein de a se identifica cu subiectul picturii lui. De aceea, chiar în tablourile în care schema decorativă de esență *fauvistă* se întîlnește cu geometria cézannescă, o anume calitate psihologică și o racordare la viziunea senzuală îl îndepărtează pe Pechstein deopotrivă de estetica celor două direcții ale școlii franceze, iar linearitatea imaginilor îl apropie limpede de Munch.

Nudurile pictate în acești ani constituie o mărturie elocventă a senzualismului teluric al lui Pechstein; trupurile sînt masive, puternice, părînd că s-au ivit din dune și din pădure. Concepția aceasta despre comunicarea dintre om și natură e, fără îndoială, identică aceleia a altor membri ai lui *Die Brücke*. Dar femeile picturilor lui Pechstein sînt mai robuste, au o senzualitate violentă, înscriindu-se într-o viziune evident realistă. Temele acestea ating o intensă emotivitate, Pechstein elimină tiparele intelectualizante ale lui Matisse la care trupul omenesc era mai curînd o experiență de formă și de culoare decît una emotivă. Pechstein e preocupat să integreze prezența feminină în ritmul naturii, să o înscrie în unduirile frunzelor, ale nisipului și ale mării.

În 1914 (probabil la îndemnul lui Nolde, care, în anul precedent, plecase în Noua Guinee), Pechstein întreprinde o călătorie în Pacific. Pe urmele lui Nolde și ale lui Gauguin, Pechstein descoperă o lume bogată în sugestii artistice, în care ornamentul obiectului cotidian reprezenta expresia unei atitudini față de natură. Din aerul neguros al Balticei, coborîse în mările Sudului, cu întinderi arse de soare, cu băștinași care se supuneau unor obiceiuri străvechi. Reacțiile sale vor fi consemnate într-un *Jurnal* în care cuvintele și desenele colaborează pentru a reconstitui o atmosferă care-l impresionase puternic. Priveliști, oameni, obiecte de artă sînt schițate într-o linie sumară, foarte precisă, de sugestie primitivă. Imaginile (de pildă, *Două femei și un copil*) se așază la hotarul între narativ și alegoric; o alegorie pri-

mitivistă, chipuri cu înfățișare bizară, întrucîtva amenințătoare, o privire care trădează un elementar simțămînt matern. Opera se apropie, astfel, mai mult de *Die Brücke* decît de Gauguin, ale cărui forme derivau din tiparele orientului îndepărtat.

În octombrie 1914, japonezii (care se aflau în război cu Germania) au ocupat insula unde picta Pechstein și l-au pus pe artist sub stare de arest. Trimiși în Filipine, la intervenția consulului american (Statele Unite nu-și părăsiseră neutralitatea), soții Pechstein au ajuns la San Francisco în martie al anului următor. De la New York, îmbarcat ca fochist pe un vapor care pleca spre Europa, pictorul va ajunge în Europa în septembrie 1915. Cîteva zile mai tîrziu, Pechstein era în Germania, unde era imediat mobilizat și trimis pe front. Realitățile războiului îl vor răscoli pe acest hipersensibil care, în urma unei maladii nervoase, va fi demobilizat în 1917. Multă vreme, va fi incapabil să picteze; uitase pînă și datele elementare ale tehnicii picturii. Readaptarea va fi îndelungată și chinuitoare. Amintirea imaginilor din Pacific și din călătoria de întoarcere acasă va fi hotărîtoare; paleta lui va fi îmbogățită de un colorit *fauvist*, desprins — totuși — din cel al naturii din insula Palau în care petrecuse aproape întregul an 1914. Zilele pline de lumina tropicelor vor părea, văzute prin ceața întunecată a evenimentelor ulterioare, îndepărtate, înduioșătoare. De aici, o oarecare inflexiune sentimentalistă și convențională.

Picturile și gravurile sale din deceniile următoare se vor revendica numai într-o mică măsură din tradiția expresionistă. Chiar și în lucrările în care contrastele coloristice sînt întrucîtva brutale, linia e aspră, evident în stilul celor de la *Die Brücke*, sentimentul nu cuprinde neliniștea tulbure a unui Kirchner sau Schmidt-Rottluff... Pechstein se îndreaptă tot mai consecvent spre raționalismul cézannian, spre voluptatea culorii matissiene. Prezența sa în gruparea expresionistă *Die Brücke* este aceea a unui izolat; aspirația lui spre echilibru, dorința de a descoperi în tragismul existenței umane, semnele unor clipe de liniște, l-au apropiat doar vremelnic de gruparea celor care declarau, prin Kirchner: « Niciodată nu se poate construi o operă de artă pe baza legilor sau a modelelor »[1].

---

[1] Cf. Jean Cassou, *op. cit.*, p. 444.

Otto Mueller şi lirismul expresionist

Otto Mueller a fost cel din urmă artist care a aderat la *Die Brücke* şi, în acelaşi timp, cel care şi-a însuşit în cea mai slabă măsură estetica grupării. Pictura lui e construită pe dominantă lirică, o poezie rostită într-o gamă minoră. Influenţa artei primitive nu a dus la exprimarea violentă pe care o regăseam în pictura şi grafica altor membri ai grupului din Dresda. Iar, în ceea ce priveşte asimilarea post-impresionismului (numele lui Gauguin ne vine de îndată în minte), aceasta s-a produs într-un chip mai puţin dramatic decît la ceilalţi pictori expresionişti [1].

Dintre toţi artiştii de la *Die Brücke*, Mueller este cel care se apropie cel mai mult de sensibilitatea unui Erich Heckel, deşi lirismul picturii sale nu cuprinde acea năzuinţă de a pătrunde în psihologia tragică a personajelor pe care o desluşeam în opera autorului *Femeii cocoşate*. El s-a depărtat şi de concepţia decorativistă a lui Pechstein, adoptînd o estetică mai sinceră a primitivismului, înţeleasă ca o modalitate de exprimare a unor stări elementare de spirit. În legătură cu biografia sa, circulă încă multe legende care caută să acrediteze împrejurarea că Mueller, adoptat de mătuşa lui Gerhardt Hauptmann, era — de fapt — copil al unor ţigani nomazi. Povestea s-a născut, desigur, din necesitatea de a explica interesul pictorului pentru subiectele inspirate din viaţa şatrelor rătăcitoare; de fapt se descifrează, cred, în această pasiune pentru tematica ţigănească, o trăsătură tipic romantică. Tendinţa de a vedea în aceşti « fii ai naturii » care nu ascultau de legiuirile sociale, nişte mesageri ai unei îndepărtate «stări naturale» pierdute pentru vecie de omul civilizat se afirmase încă din epoca reacţiei anti-iluministe.

Mueller a fost mai interesat de arta folclorică europeană decît de aceea a zonelor îndepărtate în care un Nolde sau un Pechstein căutau izvoarele străvechi ale unei spiritualităţi nemodificate de maşinismul secolului al XX-lea. A călătorit pe Coasta Dalmată, în Ungaria, în România, descoperind emoţionat forme şi culori de un mare rafinament.

Personajele lui Otto Mueller se proiectează, siluete înscrise într-un ritm decorativ, pe un fundal peisagistic deli-

---

[1] Vezi şi Myers, *op. cit.*, p. 148.

cat, în care primitivismul e interpretat în sensul ingenuității și nu al violenței desenului și al culorii. Linia închide un contur clar, imaginile sînt proiectate bidimensional, culorile teroase contopindu-se cu fundalul. Dacă scenele din viața țiganilor au ceva din exotismul poetic al lui Gauguin, pictor al subiectelor polineziene, Mueller introduce o anume melancolie întrucîtva maladivă. Fundalul e redus la o simplă pată monocromă, figurile omenești sînt delicate, mai degrabă fragile, ele nu dezvăluie acea sete mistuitoare, de « întoarcere la natură » din opera altor expresioniști. Omul nu e « frumos » în sensul romantic; el se află într-un conflict estetic cu natura înconjurătoare, e încărcat de păcate, pătrunzînd pe nedrept într-un paradis al culorii și al formelor nepămîntene.

E o tinerețe perenă în formele umane, dar o tinerețe care nu înfrumusețează, ci păstrează doar nealterate reacțiile față de natură, ingenuitatea cu care se dăruie ierbii și apei. Mai degrabă urîți, oamenii lui Mueller sînt asemănători cu cei ai scenelor citadine ale lui Kirchner, fără să le împărtășească spaimele, cu cei mărunți și umili ai lui Heckel, dar mai dornici de viață și de frumusețe.

EXPRESIONISMUL POST-BELIC

După primul război mondial, cînd haosul economic pusese stăpînire pe Germania, cînd cele dintîi semne ale crimei naziste se arătau, amenințătoare, la orizont, arta germană a trecut printr-o gravă epocă de restriște. Expresionismul sporea tensiunea sufletească a oamenilor, o făcea de neîndurat, adăuga durerii existenței contemporane mărturia chinurilor morale de odinioară, astfel încît suferința umană părea « destinul germanilor », destin pe care nimeni nu l-ar fi putut îndupleca vreodată [1].

Este foarte adevărat, însă, că tradiția spiritualității germane era mai receptivă în acea vreme de tragică descumpănire morală, la soluțiile filozofice și estetice conținute de expresionism. Protestul violent pe care, mai ales la începuturile sale, acest curent îl exprima împotriva scientismului, a dulcegăriei, a conformismului, a confortului lăuntric, mulțumit de sine, al micului burghez, intensitatea dureroasă a trăirii sentimentale se aflau în continuarea esteticii romantismului, a cărei permanență e mai evidentă decît oriunde în Germania marii burghezii și a militarilor.

Așa se și explică înflorirea literaturii expresioniste aproape exclusiv în cultura germană, confruntată mai dramatic cu o situație socială asemănătoare aceleia împotriva căreia se ridicaseră, la începutul secolului trecut, romanticii, disperați de sufocantul mercantilism al unei clase dominante rigidă și suspicioasă față de orice atitudine revoluționară. Expresionismul se opunea tuturor teoriilor despre supremația națională, propagandei războinice, și exalta conștiința unei umanități însetate de trăire plenară. Lumii artificiale, creată de poezia oficială, i se împotrivea personalitatea umană

[1] Despre această perioadă, un foarte util studiu este cel al lui Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus*, Stuttgart, 1927.

în expresia ei elementară, dinamică pînă la brutalitate. « Sufletul » (noțiune asupra căreia expresionismul va reveni adesea, interpretînd-o, nu o dată, din perspectivă rustică) era zguduit de forțe obscure, urcînd din adîncuri insondabile, năzuind să realizeze o unitate fundamentală a spiritului și a simțurilor. Această unitate (întrevăzută și ea fără prea multă claritate) era regăsită în tot ceea ce însemna primitivism, trăire elementară, în sculpturile negre și oceaniene, în goticul german și în romanic, în desenele copiilor și ale alienaților, în miturile arhaice și în vise, în tot ceea ce reprezenta « eliberarea lumii de tirania logicii ». Dar în această atitudine, se puteau descifra cu ușurință implicațiile de ordin social.

Așa cum, de pildă, Nolde și Kirchner credeau că pot exprima această stare de protest prin mijlocirea culorilor pure și stridente, prin formele abrupte, scriitorii expresioniști — respingînd descriptivul — căutau explozivul, extaticul, fraza dezarticulată, amestecînd frenetic realul și supranaturalul. Atmosfera fusese pregătită de generația de la începutul veacului. Dramaturgia lui Frank Wedekind (care « nu osîndește ordinea burgheză ca pe o formă socială și economică nedreaptă, ci o reneagă numai în măsura în care ea s-a dovedit a fi un tipar de cultură prea strîmt[1] »), considerată ca o creație aflată între *grand guignol* și naturalism, reprezenta o violentă exaltare a teoriei care, negînd iubirea, o vedea ca pe o luptă între voință și putere. Wedekind contestase puritatea dragostei și a copilăriei, socotind că întreaga existență a umanității civilizate e mînjită de ipocrizie, dar credea febril în posibilitatea unei comuniuni libere a oamenilor îndrăgostiți de frumusețe și de adevăr.

Cînd între 1920 și 1922, erau tipărite trei antologii ale literaturii expresioniste (cu titluri atît de semnificative: *Crepusculul umanității, Prevestirea, Înălțarea*), curentul era constituit în trăsăturile sale de deprimare și de îndurerată dorință de eliberare a spiritului și a societății. Sensul sacrificiului (ale cărui înspăimîntătoare dimensiuni le înfățișa războiul mondial), al unității cosmice, așa cum pătrundea, înfrigurat, opera lui Werfel, se împletea cu acela al unei ati-

[1] Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, 1941, p. 15.

tudini sociale mai ferme, precum la Ernst Toller, Leonhardt Frank sau Fritz von Unruh, care denunțau războiul și capitalismul.

De altminteri, teatrul german (îndeosebi prin Reinhardt, regizorul lui « Deutsches Theater » din Berlin) va alimenta această atmosferă. În 1928, Max Reinhardt va exprima încrederea în funcțiile umane ale teatrului: « Doar arta în pieptul căreia bate o inimă omenească poate supraviețui. Doar actorul care nu știe să mintă, care se înfățișează fără văluri, care se dăruie cu totul, e vrednic să poarte coroană. Țelul cel mai înalt al teatrului este adevărul, dar nu adevărul exterior... ci adevărul esențial al sufletului. Actorul se stigmatizează în fiecare seară și sîngerează din miile de răni pe care i le pricinuișete visul său »[1].

Teatrul avea de altfel, o funcție simbolică: el dădea sens unei întregi lumi care — încă de pe vremea lui Epictet — era privită ca o repetare obligatorie a existenței în tipare fixe. Kafka va mărturisi: « Un vis de alaltăieri: totul în jur era un teatru; eram cînd sus, la galerie, cînd pe scenă... Într-unul din acte, decorul era atît de mare, că nu puteam să văd altceva decît acest decor: nici scena, nici sala, nici întunericul, nici rampa luminoasă: în schimb, mari mulțimi de spectatori se aflau pe scenă »[2]. Se materializa astfel o idee, (care era și a expresionismului) aceea a spectatorului-actor. Dramaturgia expresionistă, prin Brecht — exponent al unui realism social — , prin Sorge, Hasenclever, Kaiser, distrugea tiparele tradiționale și trata personajele ca pe niște întrupări ale sentimentelor și ideilor individului uman. Maurice Gravier va sesiza această predispoziție a teatrului expresionist: « Teatrul expresionist nu prezintă caractere, ci suflete... E foarte greu să observi sufletul altuia »[3].

De aceea, e firesc ca școala cinematografică expresionistă (care datorită specificității limbajului, a contribuit foarte mult la difuziunea acestui curent) să se fi creat în Germania. Căutările regizorale ale unor oameni de teatru, precum Georg Fuchs, Kasimir Edschmidt și Reinhardt însuși, au fundamentat condițiile afirmării unei cinematografii care să

---

[1] În Odette Aslan, *L'art du Théâtre*, Paris, 1963, p. 420—421.
[2] Franz Kafka, *Journal*, Paris, 1954, p. 86.
[3] În Odette Aslan, *op. cit.*, p. 277.

se revendice de la tezele expresioniste. În 1919 se realiza, de către Robert Wiene (al cărui debut s-a produs tot în teatru), un film despre care istoriile cinematografului vor vorbi stăruitor: *Cabinetul doctorului Caligari*. În decoruri ostentativ picturale, se petreceau fapte fantastice, crima, stările de transă hipnotică concurînd la determinarea unei atmosfere stranii, de spaimă și de furie.

« Stările de spirit » ale personajelor vor fi proiectate, în decor, în ecleraj, la dimensiuni înfricoșătoare. Filme precum cele ale lui Murnau, Fritz Lang, Sternberg (al cărui *Înger albastru* a reprezentat un succes uriaș), Pabst, vor determina o influență mai puternică decît chiar aceea a picturii sau a poeziei expresioniste. Neliniștea, incertitudinea, spaima erau create — ca și în pictura lui Nolde sau Kubin — cu mijloacele elementar vizuale, construcția dramatică sprijinindu-se, în primul rînd, pe elemente vizuale, considerate de un teoretician al cinematografului, Louis Delluc, că sînt în stare să creeze, printr-o intimă fuziune, stări sufletești și emoții lăuntrice [1].

Expresionismul se dovedea a fi, astfel, nu o acumulare de teme specifice, nu o tratare cu anume mijloace, a unor personaje; ci o atitudine sufletească, proclamarea unui crez spiritual care se întrupa, cu egală vigoare, în cîmpuri diferite ale artei. De aceea, reacția anti-expresionistă va putea fi urmărită în domenii deosebite și va lua forme neașteptat de variate. Nu era o luptă împotriva unui curent cu numeroase ramificații, ci încercarea de a acredita o altă stare de spirit care să se opună dureroaselor investigații ale vieții lăuntrice și ale existenței sociale, propuse de expresionismul pictorilor, poeților, regizorilor, cineaștilor germani, și apoi al celor din alte țări.

NOI FORME ALE AFIRMĂRII ESTETICII EXPRESIONISTE

Încă de prin 1920, cînd expresionismul cucerise stima multor cercuri artistice, mai ales pentru atitudinea lui antirăzboinică, au început să se declanșeze, astfel, tot mai nu-

---

[1] cf. Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă*, 1965, p. 122.

meroase atacuri împotriva esteticii sale. Pe de altă parte, curentul însuşi îşi dovedea lipsa de unitate stilistică, expoziţiile organizate în primii ani ai deceniului al treilea scoteau la iveală atitudini individuale şi nu un punct de vedere cuprinzător, o tendinţă generală, valabilă, pentru o întreagă şcoală artistică. Directorul muzeului din Mannheim, G.F. Hartlaub a acuzat făţiş această artă de «faliment», declarînd imposibilă dezvoltarea artei germane în sensul indicat de expresionism. Învinuirea era însă nedreaptă. Artiştii expresionişti participaseră direct la evenimentele acelei vremi de încordare socială; în decembrie 1918, la cîteva săptămîni după capitularea armatei kaizerului, după proclamarea republicii, s-a constituit la Berlin asociaţia progresistă a artiştilor, *Novembergruppe*. Iniţiatorul ei, Pechstein, publica un manifest «Viitorul artei şi gravitatea acestui ceas îi determină pe toţi revoluţionarii artei: expresionişti, cubişti, futurişti, să se unească într-un singur bloc»[1]. Secţiuni ale lui *Novembergruppe* au luat fiinţă în mai multe centre muncitoreşti: la Dresda, Magdeburg, Karlsruhe, Düsseldorf. În colaborare cu *Consiliul de lucru pentru artă* (Arbeitsrat für Kunst), asociaţia organizează expoziţii, concerte, conferinţe, în sprijinul Republicii. Intelectualii cu vederi progresiste, semnează manifestele care îndeamnă la unire împotriva forţelor de dreapta; printre ei Nolde, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Campendonk, Mueller, Heckel, Meidner, Gropius, Paul Cassirer, Herwarth Walden, Bertolt Brecht, Hindemith... *Novembergruppe* urmărea să definească locul artistului în cetatea viitorului, să studieze raporturile între artă şi public, să reformeze învăţămîntul artistic, să organizeze şcoli pentru proletariat. La Berlin, expresioniştii au organizat, pentru întîia dată într-o capitală europeană, o expoziţie de artă sovietică. După înfrîngerea Revoluţiei germane, mişcarea iniţiată de *Novembergruppe*, această «profesiune de credinţă a socialismului german», a eşuat.

Atacul lui Hartlaub exprima, însă, aspiraţia legitimă spre echilibru, dorinţa de a cuprinde sensurile unei realităţi apăsătoare a unei Germanii bîntuite de foamete, în care regruparea partidelor de centru şi de extremă dreaptă constituia o gravă ameninţare. Reacţia s-a materializat în este-

---

[1] cf. Waldemar George, *op. cit.*, p. 15.

tica unei noi grupări: *Die Neue Sachlichkeit* (Noua obiectivitate). Un pasaj adesea citat, din Hartlaub, defineşte crezul asociaţiei: « Expresia ar trebui să fie aplicată noului realism care poartă un ideal socialist. Ea a fost pusă în legătură cu sentimentul de resemnare şi cu cinismul care urma unei perioade de speranţe exuberante (şi care îşi aflaseră un exponent în arta expresionistă). Cinismul şi resemnarea sînt laturile negative ale lui *Neue Sachlichkeit*; latura pozitivă se exprimă în entuziasmul faţă de realitatea imediată, rezultînd din dorinţa de a privi lucrurile cu perfectă obiectivitate, de a porni de la o bază materială, fără a învesti faptele cu implicaţii ideale. Această robustă respingere a iluziilor şi-a aflat cea mai limpede exprimare în arhitectura germană. În ultimă analiză, acest strigăt de luptă e cu mult mai stîngaci folosit astăzi, şi e timpul să fie retras din circulaţie »[1]. Declaraţia e din 1931, la opt ani după ce directorul muzeului din Mannheim folosise pentru întîia dată termenul ce avea să desemneze direcţia nouă a unei arte, totuşi, expresioniste în implicaţiile ei cele mai importante.

« Noua obiectivitate » s-a îndreptat spre o expresie profund negativă, spre un pesimism sfîşietor, desperării căruia îi dădea glas acum Erich Kästner: « Sîntem tinereţea care nu mai crede-n nimic ». Totuşi, sclipirea speranţei nu se stinsese cu totul în arta germană a acelor ani. Sub influenţa lui Renoir, Hermann Huber, celebra frumuseţea realului, comuniunea luminoasă între om şi natură departe de simbolurile tragice ale expresionismului, dar şi de atmosfera apăsătoare a veriştilor din « Neue Sachlichkeit ». Natura va rămîne supremul refugiu, în tradiţia romantismului german; direcţia realismului natural, care va proclama participarea omului la miracolul universului, reclamînd, în acelaşi timp, necesitatea unei regenerări sociale, se va opune tendinţelor naţionaliste, tot mai agresiv formulate de nazism. Expresioniştii explicau natura din perspectiva cosmică; veriştii de la « Neue Sachlichkeit » descopereau din nou viaţa cotidiană ca pe un temei al viitoarei comunităţi umane. Folclorul îşi va redobîndi importanţa pe care o avusese în vremea romantismului; el era adesea invocat în sprijinul teoriei

---

[1] Cf. Fritz Schmalenbach, « The Neue Sachlichkeit », în « The Art Bulletin », September 1940, vol. 22, no. 3, p. 163.

« comunității poporului ». Dar, în același timp, sloganurile naționaliste vor prelua această idee, conferindu-i un sens mistic și rasist.

Naționalismul hitlerist folosea literatura și cinematograful vremii pentru propaganda sa șovină și revanșardă. Romane ca *Șapte în fața Verdunului* al lui Joseph Werner predicau intemeierea unei « noi Germanii, întemeiată pe tradiția de conducător al lumii pe care poporul german trebuie s-o facă să renască. »

De altfel, decepționismul, cultul dinamismului și al forțelor primitive ale individului (trăsături existente într-o întreagă direcție a expresionismului) vor determina apropierea mai multor poeți aparținînd acestui curent de ideologia național-socialistă. Prin adeziunea la fascism a lui Lersch, Johst, Heynicke (într-o măsură și datorită influenței concepțiilor nihiliste ale unui mare scriitor, Ernst Jünger, care — în cele din urmă, dezgustat de nazism, se va depărta de politica acestuia), se consfințea ruptura dramatică a unui curent care, la obîrșiile sale, militase pentru afirmarea liberă a personalității umane. Efectul, în plan artistic, este reconsiderarea creației unor pictori de factură academistă care exaltau « viitorul rasei germane ». Prin intermediul acestei arte convenționale, unele direcții din « Neue Sachlichkeit » se vor contopi cu pictura naturalistă, adevărata fotografie colorată, singura care va fi acceptată de hitleriști.

Dar ceea ce a fost mai valoros în estetica acestei grupări întemeiată în ultimii ani ai războiului de reprezentanții tineretului artistic, Dix, Grosz și Beckmann (acesta din urmă, cel mai vîrstnic, se născuse în 1884, în același an cu Meidner și Schmidt-Rottluff, care contau printre cei mai tineri pictori ai expresionismului) a fost tocmai atitudinea ei profund umanistă; atitudinea față de realitate nu era una de simplă consemnare a unor fapte izolate, ci de unire a lor într-un sistem ideologic consecvent. Prin Dix, Grosz, Beckmann și prin arta altor pictori ai curentului, « Die Neue Sachlichkeit » se afirma ca o mișcare violent polemică; ea condamna, în numele unor idei sociale, precis conturate, încercările de a escamota adevărul, de a-l înlocui cu niște formule edulcorate. Oamenii sînt așezați, în lucrările acestor artiști, într-un spațiu sufocant, populat de reprezentări ale realelor pericole sociale: foamea, teroarea, războiul.

Extazul și subiectivismul sînt înlocuite printr-o atitudine lucidă; forma nu mai e distrusă pentru a se descoperi sensul interior, care se ascunde dincolo de rațiune. Obiectul sau individul uman reprezentat sînt *descrise* cu minuție, în tradiția vechilor maeștri germani, precum Baldung, Cranach sau Dürer.

Nu numai spiritul în care e tratată forma, dar chiar și temele diferă de cele ale expresionismului din vremea *Punții*. Pe atunci, pictura îmbrățișa mai ales generalități filozofice, simboluri, scene exotice, subiecte fantastice, religioase sau demoniace, teme ale unui erotism violent; de data aceasta, ea surprinde tragedia, încleștarea cu moartea în existența cotidiană. Infernul a urcat pe pămînt, printre ruinele lăsate de război, printre invalizii și înfometații care rătăceau prin orașe. Această analiză lucidă a realității sociale a determinat o îmbogățire a modalităților realiste, o aprofundare a sensului obiectului însuși și — în ultimă instanță — apariția unei noi categorii de relații între artist și obiect, relații implicate în acest « realism magic », una dintre numeroasele denumiri pe care le-a primit curentul. Din perspectiva artiștilor germani cu vederi progresiste (dar și a americanilor Charles Sheeler și Georgia O'Keeffe, a francezului Pierre Roy și a altora), realismul magic capătă un sens social și istoric precis. Însă, interpretat ca o simplă convenție artistică, el va deveni o modalitate academistă, menită să preamărească « omul german », « noua ordine europeană », forța « rasei superioare ». Adolf Ziegler, cel care va deveni gauleiterul artei naziste, va debuta în cadrul curentului [1].

În arta lui Nolde, Macke sau Kirchner, obiectul era interpretat ca o componentă a ritmului universal; artiștii de la *Neue Sachlichkeit* atribuie obiectului o valoare individuală. Ei explorează ființa umană ca pe o creație magică [2]; atîta vreme cît păstrează această analiză la nivelul lucidității, observînd lumea ca pe o realitate obiectivă, artistul se înscrie în estetica « Noii obiectivități »; în momentul în care abdică de la principiile raționaliste și exacerbează asociațiile între obiecte (asociații inedite și arbitrare), se ating limitele suprarealismului.

---

[1] Vezi Franz Roh, *Nach-Expressionismus*, Leipzig, 1925.
[2] Myers, *op. cit.*, p. 229.

Cu *Neue Sachlichkeit*, lumea își redobîndește înfățișarea ei tridimensională, sacrificată de expresioniști, fie în numele unor principii decorative, fie pentru a reliefa mai puternic impulsurile interioare ale personalității. Pictura de șevalet își redobîndește rosturile ei expresive; artistul se întoarce de la vastele suprafețe ale frescei și mozaicului, de la transparențele vitraliului, la umila culoare de ulei așternută pe pînză, la virtuțile desenului. O concepție pe care unii comentatori au numit-o (firește, în comparație cu pictura monumentală a generației anterioare) « miniaturistă » determină proiectarea obiectelor într-un spațiu în care detaliile nu sînt neglijate. Nu înseamnă, însă, că pictorii « Noii obiectivități » ar polisa amănuntul, așa cum făceau pictorii de genul lui Meissonier în compozițiile lor scenografice. Claritatea formei rezultă din efortul de a asambla « faptele » într-o versiune concentrată a realității. Unii, precum George Schrimpf, în pofida preciziei detaliului, nu pictează după natură, ci izolați în atelier, reconstituind în minte (așa cum Coleridge și Wordsworth recomandau poeților începutului de secol al XIX-lea) emoțiile comunicate de faptele văzute. Alții, însă (de pildă Alexander Kanoldt), vor ieși cu șevaletul în mijlocul naturii. Această deosebire nu este, evident, doar una formală. Ea sugerează măsura în care o problemă fundamentală, aceea a integrării artistului în mediul ambiant, era diferit înțeleasă de artiști ai aceleiași mișcări. Pictorul — martor al evenimentelor (dar care nu le înregistrează cu indiferența reporterului de fapte diverse) și pictorul meditînd asupra realului, iată două atitudini (justificate egal din punct de vedere estetic) prin care se tălmăcesc două tipuri de temperamente. Aceasta explică o anume labilitate a criteriilor filozofice ale « Noii obiectivități »; dar, în același timp, în felul acesta, curentul s-a dovedit a fi deschis spre continuări foarte diverse.

Artiști precum Grosz, Dix sau Heinrich Davringhausen analizau (sau, poate mai exact, disecau) stările sociale aberante, pe care le tratau într-un stil perfect inteligibil. Alții, de exemplu Schrimpf sau Huber, lăudau înțelesul lucrurilor obișnuite, al faptului zilnic: o odaie în atmosfera căreia se simte că stăpînii abia au plecat, o familie de țărani în îndeletnicirile ei cotidiene, cineva privind pe fereastră... Expresionismul era o artă fundamental dina-

mică; *Die Neue Sachlichkeit* e deliberat statică, rece, întrucîtva uscată.

Bernard S. Myers crede că poate desluşi patru direcţii caracteristice în cadrul « Noii obiectivităţi »: realistă, clasicistă, depresivă şi lirică [1]. Fără îndoială, o asemenea împărţire nu poate fi decît aproximativă, pornind mai degrabă de la dorinţa de sistematizare decît de la o distincţie reală. În cuprinsul oricărui curent artistic, tendinţe multiple se întretaie, personalităţile se manifestă divers. E adevărat că Dix, Grosz, Beckmann, Eddy Smith, Scholz au urmărit, într-o mai largă măsură decît alţii, reprezentarea faptului cu valoare socială. Dar, uneori, în opera lor se pot releva procedee care sugerează (tocmai din respectul aproape fetişist pentru obiect) influenţa dadaistă. Fotomontajul, de pildă, viziunea apocaliptică a maşinilor care se năpustesc, dezlănţuite, asupra oamenilor, sînt înrudite cu viziunile suprarealismului. Cu atît mai mult vor circula ideile între diferitele grupuri ale aceleiaşi mişcări, ale « Noii obiectivităţi », unite între ele (cel puţin o vreme) printr-o ideologie comună. Deosebirea fundamentală e dată, în cele din urmă, de valoarea pe care ele au acordat-o faptului politic. Nu e lipsită de semnificaţie împrejurarea că, în vreme ce naziştii distrugeau tablourile lui Dix, deznădăjduite strigăte de revoltă împotriva inumanităţii, fasciştii italieni dedicau monografii laudative unui artist al aceleiaşi generaţii, Georg Schrimpf.

Pe de altă parte, e adevărat că o anume direcţie estetică, reprezentată de Schrimpf, Kanoldt, Mense, înclină spre înfăţişarea unei realităţi încremenite pe vecie, a peisajului dezolant, a vidului sufletesc, aceasta în contrast cu tumultul din pictura « veriştilor ». Dar, în acelaşi timp, e incontestabil că aşa-zisul grup « depresiv » nu opune, nici prin Walter Spiess, nici prin Max Pfeiffer-Watemphul, reprezentanţii săi cei mai de seamă, o artă cu o expresie suficient de convingătoare, ci mai degrabă o ipostază a epigonismului, a imitării lui Rousseau-Vameşul şi a lui Chagall; « depresivii » nu au, însă, destul elan pentru a putea intra în grădinile miraculoase ale « bunului Rousseau ». Iar în ceea ce-i priveşte pe « lirici », aceştia nu au oferit, în cuprinsul

---

[1] Myers, *op. cit.*, p. 230.

« Noii obiectivități », decît opere minore cu un slab răsunet în epocă și după aceea.

Împărțirea lui Myers nu poate fi, deci, însușită fără rezerve. Ceea ce e absolut firesc în cadrul unei arte atît de complexe cum e expresionismul, care nu acceptă decît foarte greu trasarea unor asemenea granițe și care, de pildă, se înfățișa — în acei ani de după război — în două curente atît de profund diferite: abstracționismul *Călărețului albastru* și figurativul *Noii obiectivități*.

Max Beckmann — halucinanta precizie a suferinței

Despre pictura lui Beckmann s-a spus că e « o muzică de Wagner cîntată în ritm de jazz »[1]. Ceea ce surprinde admirabil orchestrația vastă, dramatică a formelor și sfîșietorul simț al realului, acut și de o stridență elegiacă. În criza culturii germane dintre cele două războaie, în plin asalt al ideologiei național-socialiste, Beckmann a fost unul dintre cei care s-au pronunțat limpede împotriva dezumanizării lumii contemporane. În arta lui, mișună o lume subterană de monștri și de larve. E în această expresie stilistică (descinzînd, fără îndoială, din estetica *Punții*) o mărturie expresionistă a sentimentelor față de împrejurările sociale ale vremii.

O criză persistentă a raporturilor între existență și esență pe de o parte, între existență și non-existență, pe de alta, și-a pus amprenta asupra creației lui Beckmann. El e artistul « condiției existențiale » a societății moderne germane, a întregii societăți europene din ajunul ascensiunii hitlerismului și din anii teroarei brune care i-au urmat. Punctul de plecare al procesului expresiv al artei lui Beckmann este, totuși, visul[2]; dar este tot un vis wagnerian, răscoala obscurelor puteri ale naturii, mirajul unei noi clasicități, triumfătoare.

Sursele artei sale sînt numeroase: Hans von Marées, dascăl al multor expresioniști, pe care i-au impresionat sce-

---

[1] G; C. Argan, *Studi e note*, p. 252.
[2] *Ibid.*

nele sale în care se mişcau trupurile puternice ale personajelor ce coborau din mitologia Renaşterii, tratate într-un stil sculptural, cu puternice accente cromatice. La Luvru, îl atrăsese Rembrandt, pentru adînca sa înțelegere a omului, Piero della Francesca, pentru integrarea spațiului în arhitectura tabloului, Luca Signorelli, pentru desenul său viril, de un realism aspru. Cunoscuse şi arta Evului Mediu francez (îndeosebi celebra *Pietà* din Avignon îl atrăsese prin expresivitatea ei tipic gotică, întemeiată pe o distribuire arbitrară a spațiului), dar îi admirase, în aceeaşi măsură, şi pe Cézanne şi Van Gogh. Din întreaga artă germană, impresioniştii Liebermann, Slevogt şi Lovis Corinth au contribuit în chip esențial la formarea personalității sale. Puține sînt, oricum, trăsăturile care-i unesc pe toți aceşti artişti, sinteza pe care o va încerca Beckmann (conştient sau instinctiv) va avea, astfel, unele fisuri.

De altminteri, lucrările sale de început se apropie mai degrabă de academism, constatare surprinzătoare pentru cel care îi va cunoaşte numai operele de maturitate. Întîlnirea cu Munch, venit în Germania pentru a picta decorurile la *Strigoii* de Ibsen, reprezentați la teatrul lui Max Reinhardt, a fost hotărîtoare pentru evoluția tînărului artist [1]. Pictorul norvegian nu se va arăta de fel entuziasmat de tablourile academiste, în general bine primite pînă atunci, dar va descoperi în altele, în care sentimentul tragic era mai puternic reliefat, latențele unui temperament cu adevărat personal. Rezultatul va fi că tînărul Beckmann se va întoarce la lecția vechilor maeştri, la mişcarea frenetic colorată a lui Delacroix, la deformările neliniştitului El Greco. Lumina care izbucneşte din toate ungherele tabloului, unindu-se într-o imensă scînteie electrică, cuprinde şi unele viziuni ale lui Beckmann, precum *Învierea* din 1908 sau *Portretul contesei Hagen*, din acelaşi an.

Temele preferate ale pictorului sînt, în ajunul războiului, momente ale legendei biblice, şi ale celei antice. Dar maniera stilistică reprezintă o întîlnire a secesionismului (căruia Beckmann îi aparținuse o vreme) cu impresionismul

---

[1] B. Reifenberg, W. Hausenstein, *Max Beckmann*, München. 1949, pp. 12–13.

viril al lui Corinth și cu unele trăsături care înrudesc viziunea lui Beckmann cu aceea a expresionismului ce abia se contura ca un curent definit. Personajele puternice ale lui Corinth sînt distribuite într-un spațiu construit cu o violență dramatică. Apropierea de viziunea expresionistă e mărturisită și de alegerea unor subiecte tragice, personajele sînt surprinse în momentul în care se ivește spaima morții: *Naufragiul Titanicului* sau ilustrațiile la *Amintiri din Casa Morților* ale lui Dostoievski.

E vremea în care scena citadină pătrunde (poate sub influența lui Kirchner) în pictura lui Beckmann. *Strada*, pictată în 1913, sugerează sentimentul destinului necruțător al omului: coloritul e crispat, fețele personajelor au ceva din înfățișarea unor măști ale durerii. Totuși, stilul său e încă departe de cel al artiștilor de la *Puntea* și de la *Călărețul albastru*; Beckmann apără încă impresionismul împotriva atacurilor, de pildă, ale lui Marc cu care polemiza (fără să-l numească), respingînd arta de « afiș bavarez » cum socotea el că ar fi pictura grupului de la München. Dar tînărul pictor recunoștea « necesitatea de a căuta ideea care se ascunde dincolo de așa-numita realitate »[1].

« Arta este o creație împlinită cu dorința de a exprima un adevăr, și nu pentru a amuza; pentru a transfigura și nu din dorința de a se juca. E o investigare a propriului nostru *Eu* care ne poartă de-a lungul unui drum etern, fără sfîrșit. Forma mea de expresie este pictura; mai sînt, desigur, și alte mijloace de a ajunge la un asemenea țel, precum literatura, filozofia ori muzica; dar, ca pictor, blestemat sau binecuvîntat cu o senzualitate teribilă, trebuie să caut înțelepciunea cu ochii »[2].

Asemenea tuturor artiștilor acestei generații, Beckmann va trăi intens experiența războiului. Mobilizat în corpul sanitar, el va cunoaște atmosfera desperantă a spitalului; din 1915 pînă în 1917, el însuși va zace pe un pat de lazaret militar, grav bolnav. Acum se produce cotitura cea mai semnificativă a artei lui. Începînd cu desenele schițate în săptămînile de convalescență, o tendință de simplificare a

---

[1] Cf. Hans Kaiser, *Max Beckmann*, Berlin, 1913, p. 9.
[2] În *Modern Artists on Art*, edited by Robert L. Herbert, Englewood Cliffs, 1964, p. 130.

formei devine evidentă în viziunea lui Beckmann. Crima, desfrîul, chinul moral al oamenilor sînt acum realitățile pe care el le descoperă în jur, în acele zile de restriște ale întregii umanități. Noaptea ascunde asemenea scene de sălbatică violență; coșmarul prinde contururi de o halucinantă precizie, oamenii sînt torturați barbar, trupurile le sînt sfîrtecate, din brațele retezate curge sînge.

Beckmann însuși părea surprins de această schimbare a stilului său, de la viziunea secesionistă dinainte de război, pînă la stilizarea de tip arhaic și gotic din anii claustrării lui într-o cameră sufocantă de spital [1]. Adevărul e că viziunea se transformase fundamental și e limpede că nu numai mijloacele pe care le puneau la îndemînă tratarea dramatică a draperiilor, contururile angulare ale personajelor, contopirea planurilor așa cum le practica pictura evului mediu timpuriu l-au îndreptat pe artist, așa cum s-a susținut, spre această epocă a artei europene.

Printre pictorii de la *Neue Sachlichkeit*, atracția față de gotic era un fenomen frecvent; dar, spre deosebire de toți ceilalți, care se îndreptau spre Baldung, Dürer, Cranach, pentru a deprinde precizia detaliului, claritatea conturului, Beckmann căuta realismul simbolic al artei medievale timpurii, exprimat în forme deliberat deformate, sculpturale. Pe de altă parte, modul în care modifica spațiul compozițional, în stilul evului mediu timpuriu îl despărțea de arta celor de la « Puntea ». Dar, fără îndoială, creația lui Kirchner și a lui Schmidt-Rottluff era cunoscută tinerilor artiști berlinezi care căutaseră în arta medievală tîrzie unele sensuri pe măsura sensibilității moderne. Lui Beckmann, aceste sugestii ale artei gotice i se păreau foarte nimerite pentru a sublinia cu violență sentimentul apăsător al spațiului închis, limitat, al aerului devenit irespirabil. Poate că nici întîlnirea cu Heckel în Belgia, în 1915, în acest moment atît de important al evoluției sale, nu a fost lipsit de urmări.

Beckmann se îndepărtează, astfel, de tehnica puternicelor contraste de alb-negru, adoptînd-o pe aceea a expresivității lineare care își are rădăcina în gotic. Conturul figurii, silueta personajelor căpătau o anume incisivitate, întreaga

---

[1] Vezi Max Beckmann, *Briefe im Krieg*, Berlin, 1916.

compoziție o bogăție a detaliilor, ca în picturile sau gravurile medievale. Goticul introdusese și o deformare sistematică a unor părți ale trupului, îndeosebi a capului, a mîinilor și picioarelor, din dorința de a realiza o expresivitate sporită. Elementele goticului erau, acum, folosite pentru a retopi diversele părți ale picturii într-un desen arbitrar [1].

Poate că arbitrarul noii arte se descifrează mai limpede decît oriunde în maniera de tratare a spațiului compozițional. Post-impresioniștii părăsiseră și ei perspectiva tradițională, reorganizînd diversele părți ale compoziției într-o schemă care cuprindea un spațiu mai îngust, subordonînd planurile ritmului general al compoziției. Pictura și sculptura medievală tratau și ele spațiul dintr-o perspectivă total nerealistă; și aceasta pentru că artiștii vremii, lucrînd la un relief sau la o pictură care trebuiau să fie văzute din toate unghiurile, din toate colțurile catedralei, la fel de precis, operau o permanentă modificare a unghiurilor de perspectivă în funcție de această cerință. S-ar spune că, paradoxal, din dorința de a crea iluzia realului, ei realizau o operă întemeiată pe o convenție nereală. Era ca și cum s-ar aplica pe un plan un glob terestru tăiat de-a lungul unui meridian și aplatizat; continentele și oceanele devin greu de recunoscut.

Arta medievală tîrzie folosește o proiecție verticală, dînd impresia că registrul superior e văzut, de jos în sus, iar cel inferior de sus în jos. În această tehnică a modificării spațiului, în deformarea emotivă a figurilor și a proporțiilor, trebuie căutată sursa artei lui Beckmann din această perioadă. Încă din 1917, din *Autoportretul cu eșarfă roșie*, de pildă, angularitățile obrazului și ale mîinilor prevestesc caracterul spasmodic al picturilor de mai tîrziu, integrînd sugestiile perspectivei gotice. Scenele citadine amintesc fie de picturile lui Rousseau, cu acel irepetabil sentiment al singurătății, fie de tablourile lui Munch, cu străzile care se năpustesc, într-o perspectivă stranie, asupra privitorului; pe caldarîm se mișcă siluete singuratice, atmosfera prevestește cataclismul. Proiecția verticală, deformările proporțiilor, compoziția construită în jurul unui punct central (aș spune « scandată » asemenea unui vers puternic ritmat), toate gîn-

---

[1] Vezi Myers, *op. cit.*, p. 246.

dite astfel încît să se realizeze o perspectivă multiplă, aptă să ofere privitorului, indiferent de unghiul din care ar privi tabloul, iluzia realității, comunică sentimentul de neliniște ce guvernează, în general, operele lui Beckmann din această perioadă. Fie că e vorba de unele lucrări cu caracter epic, precum *Cristos și femeia păcătoasă*, fie că sînt înfățișate simboluri foarte condensate ale unor relații sociale sălbatice, ca în *Noaptea* sau *Visul*, coșmare cutremurătoare, lucrările acestei vremi sînt dominate de o viziune dureroasă, învîrtejire spasmodică de volume și de forme; Beckmann nu încearcă o estetizare a urîtului, dimpotrivă, urîtul își păstrează intactă funcția lui psihologică de a crea spaimă și durere.

Nu trebuie să se creadă că ritmul compozițional, atît de sever gîndit de Beckmann, ar conduce la un echilibru desăvîrșit al arhitecturii picturale; artistul (spre deosebire de goticul fraților van Eyck, de exemplu, în care perspectiva se întemeia pe un sistem de perechi de linii convergente) alternează impulsuri de putere inegală, sugerînd, astfel, dezechilibrul și — în consecință — acea suferință de neîndurat a contemporanilor săi. Sadismul și foamea, deznădejdea și brutalitatea sînt prezentate cu un sentiment apăsător, acea morbiditate la care se refereau adesea pictorii de la *Neue Sachlichkeit*, participare intens subiectivă a curentului ce exalta programatic «obiectivitatea» la evenimentele unei epoci chinuite. Contrastul între prezumptiva obiectivitate a artistului și subiectivismul real al operei se dezvăluie în autoportretele pictate în jurul anilor 1919—1923, exprimînd desperarea și durerea. Sau în ciclul de litografii intitulat *Iadul*, inspirat din viața citadină a anilor de după război, simboluri ale unei umanități cutremurate de spaime. «Pagina de titlu» a unui alt ciclu, *Noaptea orașului*, e simptomatică pentru viziunea artistului: într-o încăpere oarecare, un individ mascat lovește mortal pe un altul, în timp ce, la fereastră, se zărește un cap cu gura larg deschisă ca în *Țipătul* lui Munch.

Pictura lui Beckmann se întemeiază pe armonii cromatice fierbinți, ceea ce accentuează senzația de straniu, aproape de nenatural. Aranjamentul caleidoscopic e înlocuit cu o compoziție rigidă, menită să sugereze izolarea personajelor, fiecare trăindu-și propriul coșmar. El ritmează spațiul, introducînd volume rotunde (cilindri, conuri drepte sau oblice) și poliedrice

(trunchiuri de prismă, piramide). Dar împrumuturile cubiste se opresc aici. Toate aceste corpuri geometrice devin trupuri de oameni. Figuri grotești, cu priviri de gheață, un univers fantomatic, populat de indivizi cu înfățișare macabră, desprinși — desigur — din lumea invalizilor din spitalele de război. Bandaje însîngerate, cîrje, copii cu orbitele goale cîntînd cu un zîmbet înspăimîntător la un violoncel fără strune, cîntăreți la flașnetă, soldați medievali cu picioarele retezate, fetițe cu figuri de o seriozitate dureroasă, cu mîinile dezarticulate ca ale unei păpuși stricate. Un fel de patomimă macabră. O viziune apropiată de aceea a suprarealismului, bazată pe folosirea simbolică a patru elemente primordiale: copilul lipsit de copilărie, schilodul, cerșetorul și criminalul. Aceasta este pictura lui Beckmann din anii imediat următori războiului.

Perioada de oarecare liniște e brutal întreruptă de venirea la putere a hitlerismului. Urmărit de cămășile brune, Beckmann emigrează, în cele din urmă în Olanda, ducînd cu sine primele variante și numeroasele schițe ale unei compoziții căreia avea să-i consacre o bună parte a activității lui. Lucrarea, gîndită pentru o decorare murală, se numea *Plecarea* și se întemeia pe un contrast puternic; ea explica, de fapt, motivele despărțirii artistului de patria sa. Panourile laterale simbolizau cruzimea torturilor naziste, nebunia « unui veac care și-a ieșit din rosturile lui»: uniforme, toboșari, stîlpi de supliciu, « teroare și mizerie ale celui de-al III-lea Reich». În centru, o scenă proiectată pe orizontul vast, de un albastru intens! Un rege, înfășurat, demn, în hlamidă, se îmbarcă pe o corabie, îndepărtîndu-se de țărmul durerii. Împreună cu el, o femeie și un copil, simbol al viitorului.

În acești ani de restriște, precum și în timpul războiului, Beckmann nu va părăsi temele care privesc comportarea individului în lume, relațiile dintre femei și bărbați, interpretate în sensul cel mai violent psihanalitic. În pictura lui, însă, femeia și bărbatul deși legați brutal unul de altul, păstrează intactă o frîntură de frumusețe, de încredere, de reciprocitate a idealurilor: ea poartă o mască reprezentîndu-l pe el, el o mască a ei, simbol a indentificării patetice.

Subiectele de interes civic, adunările conspirative împotriva ocupanților naziști, bucuria înfrîngerii fascismului, speranța într-un viitor al dreptății umane, vor reveni adesea în pictura lui Beckmann, îmbrăcînd întotdeauna forme sim-

bolice, tratate cu energie. Artistul a reacționat violent împotriva iraționalismului; asemenea celor mai mulți expresioniști (nume pe care, probabil, pictorul nu l-ar fi acceptat), el a căutat, dincolo de aparențele externe, adevărul interior al unor fenomene cu intensă semnificație politică. Beckmann a fost, fără îndoială, unul dintre cei mai pătimași martori ai unei epoci de durere și de teroare căreia el, împreună cu alți intelectuali ai vremii, i-a descoperit înțelesul anti-umanist, primejdia pe care ea o reprezenta pentru destinul omenirii.

Doi artiști militanți: George Grosz...

Dacă Beckmann reprezintă, temperamental, tipul de artist independent, pus în condițiile atît de tragice ale ofensivei naziste, Otto Dix și George Grosz sînt conștiințe artistice angajate; la toți trei, problemele estetice ale generației mai vechi s-au convertit, fatal, în probleme de atitudine politică. Grosz, de pildă, va disprețui tot ceea ce nu servea direct lupta: « Artele și artiștii — spunea el în tinerețe, în anii mișcărilor revoluționare ale proletariatului berlinez — nu valorează cît un os ori cît un singur fir de păr al unui muncitor care luptă pentru pîinea sa»[1].

George Grosz și-a petrecut copilăria într-un cartier muncitoresc din Berlin; apoi, mama lui, rămasă văduvă, a preluat administrația unui club al ofițerilor de husari, în Pomerania. Încă de foarte tînăr, deci, el va cunoaște cei doi poli ai societății germane ante-belice: muncitorii împovărați de griji și domnii cu gulere înalte și cu monoclu. Lucrările sale vor cuprinde în egală măsură aceste două lumi, față de care Grosz va adopta o atitudine lipsită de orice echivoc. Un artist care admiră sau urăște cu patimă, care respinge indiferența estetizantă.

Studiind la Dresda, în vremea în care activitatea *Punții* domina viața artistică a orașului, el nu va fi impresionat de fel de estetica lui Kirchner și a prietenilor săi. Se va îndrepta cu precădere spre arta lui Goya, a lui Daumier și a lui Toulouse-Lautrec; consemna direct impresiile furnizate de

---

[1] Cf. Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, 1968, p. 120.

lumea periferiei, a cîrciumilor ieftine și a cafenelei, ele însele bogate în sugestii simbolice. « Viața era atît de tristă, încît mă dispensa de efortul de a o sublinia în simboluri; ea era, de fapt, un simbol de o tristețe covîrșitoare »[1]. Întîlnirea cu Parisul nu pare să-l fi lăsat atît de indiferent pe cît a încercat el s-o afirme[2]. Cine compară o lucrare din 1916 cum este *Mansarda*, care vădește influența lui Feininger (cu toate că atmosfera de mizerie și promiscuitate nu are nimic comun cu limpezimea picturii artistului american, de la care și-a însușit doar sugestiile compoziționale), cu o alta datată doar cu doi ani mai tîrziu, *Germania, o poveste de iarnă* (sarcasmul lui Heine e preluat semnificativ aici), își dă seama cît de completă era transformarea viziunii lui Grosz, cît de adîncă integrarea unor semnificații politice.

Falsul patriotism, ororile războiului, moartea și silnicia, corupția, viața îmbogățiților, existența mizeră a invalizilor și orfanilor, orgoliul și lașitatea unor ofițeri sînt subiectele preferate din anii în care, demobilizat, Grosz va cunoaște aspectele cele mau dureroase ale realității germane. Pentru o bucată de vreme, va fi atras de activitatea grupului dadaist de la Belin care proclamase lupta împotriva războiului, a șovinismului, a filistinismului burghez. Ideile politice și, într-o măsură, estetice ale dadaismului vor înrîuri atunci opera lui Grosz; artistul va recunoaște corespondența aceasta de idei, omagiindu-și prietenii într-un celebru *Desen dadaist*[3]. E o anume neglijență aparentă a liniei, menită să tălmăcească sentimentul că lumea s-a prăbușit din nou în haos, dimpreună cu idealurile ei morale, o presimțire a dezintegrării valorilor străvechi, care poate fi cu ușurință deslușită în lucrările acestei perioade. Dar, așa cum s-a observat[4], în opera lui Grosz pătrund și unele inflexiuni ale tehnicii futuriste; violența mișcării, străzile care, în scenele citadine, sfîrtecă aproape exploziv compoziția se revendică, fără îndoială, din pictura futurismului italian. Însă izvorul spre care el se va îndrepta consecvent va

---

[1] George Grosz, *A Little Yes and a Big No*, New York, 1946, p. 39.

[2] *Idem*. p. 48.

[3] Vezi A. H. Barr, Jr. *Fantastic Art. Dada, Surrealism*, New York, 1936, p. 381.

[4] Myers, *op. cit.*, p. 234.

fi tot arta medievală. « Astăzi, cînd investigarea adevărului lăuntric preocupă din nou sufletul omenesc, ne simțim mai apropiați spiritual de pictorii evului mediu decît de academiștii care au trăit în vremea bunicilor noștri. Un desen al lui Pisanello sau al lui Grünewald, nu mai e doar o schiță . . ., el e un organism spiritual»[1].

Poate că la nici un alt artist al vremii termenul *faună* nu este folosit cu mai multă îndreptățire decît la Grosz. Desenele lui sînt populate de adevărate personaje de fabulă, indivizi bestiali și proști, al căror unic ideal e îndestularea pîntecului. Ei nu mai poartă măști, ca la Ensor sau Nolde, răutatea face parte din însăși structura lor, împrejurările prin care au trecut i-au modelat astfel. Carnavalurile lui Ensor capătă un înțeles și mai grav; *Germania, o poveste de iarnă*, de pildă, deși nu pornește de la simpla consemnare a faptelor, ci se întemeiază pe o frenetică succesiune de simboluri, nu folosește *transfigurarea* personajelor, ci le surprinde în atitudini naturale, ele sînt îndeajuns de hîde pentru a mai fi nevoie ca măștile să le accentueze trăsăturile firești. E aici, într-adevăr, « povestea unei ierni», a iernii de foamete din 1917. Compoziția radiară pornește din centrul imaginii, unde un burghez rotofei își consumă cu delicii îmbelșugata masă zilnică. În jur, o viziune panoramică a Germaniei în acel ultim an al războiului; în prim plan, un preot care poartă pe sutană o decorație militară, un ofițer arogant și un foarte grav personaj (probabil un profesor) ce duce într-o mînă o marionetă, în cealaltă-o carte, alegorie a respectabilității burgheze. Întreaga compoziție mișună de siluete umane, într-o mișcare necontenită, simbolizînd decadența religiei, a moralei, a culturii. O goană paroxistică, în care soldații se amestecă cu domnii îmbrăcați în frac, prostituatele aleargă prin cimitire, iar deasupra tuturor se arată un ceas cu minutarele rupte, simbol al timpului disprețuit de oamenii înfățișați aici. Imaginea aceasta a orașului răvășit, a dezintegrării valorilor tradiționale aparține, indiferent de influențele stilistice, psihologiei expresioniste.

Cu un an mai tîrziu, profeția lui Grosz se împlinea în întregime. Haosul social pusese stăpînire pe Germania în-

---

[1] În Eric Protter, *op. cit.*, p. 225–226.

frîntă, presiunea cercurilor de extremă dreaptă, a căror armă obişnuită era asasinatul politic, ducea ţara spre prăpastie. Grosz a surprins drama acestei perioade, forţele sociale care se înfruntau sînt privite de el în perspectiva rolului deţinut de ele în acest proces complex. Umanitatea nu se mai prezintă ca o entitate, ea se împarte categoric, în desenele lui Grosz, în exploataţi şi exploatatori. Colaborează la numeroase publicaţii democratice, se declară partizan al mişcării «Spartacus»[1]. Întemeiază o revistă, *Falimentul*, a cărei apariţie va fi întreruptă după cel de-al treilea număr, poliţia intervenind şi confiscînd întregul tiraj al acestei «foi primejdioase».

De acum înainte, Grosz se va afla în permanent conflict cu autorităţile statului burghez. Va fi acuzat de trădare, de insultă la adresa mareşalului Hindenburg, «de ofensă a sentimentului moral al poporului german»[2]. Lucrările sale sînt confiscate şi distruse, graficianul va primi scrisori de ameninţare din partea organizaţiilor naziste.

Stilul desenelor sale se modifică substanţial, dinamismul liniei din lucrările realizate în timpul războiului, se transformă (sub influenţa *Noii obiectivităţi*) într-un contur rece, apt să comunice mai direct sentimentul de amărăciune şi de deznădejde. Desenele din ciclul intitulat *Tragédie Humaine* înfăţişează un burghez mulţumit de sine, devenind cîteodată agresiv, ca în *Gardistul alb* purtînd semnul zvasticei pe uniformă, ţinînd în mînă o sabie din care picură sîngele. Atitudinea consecvent anti-fascistă a lui Grosz demonstrează cît de relativă e denumirea de Nouă «obiectivitate» a curentului căruia i-a aparţinut artistul şi de la care a desprins numai sensul major al reflectării directe a evenimentelor sociale şi politice contemporane, dar nu şi pe acela al unei eventuale detaşări.

În 1933, Grosz va emigra în America, unde va continua să publice documente ale teroarei naţional-socialiste, mărturii ale mizeriei materiale şi morale în care trăia poporul ţării sale. Dar culoarea nu mai comunică la fel de convingător ca desenul de odinioară crezul artistic al lui Grosz; pictura lui e stridentă, arhitectura compoziţională însăşi e surprinzător de stîngace. În anii celui de-al doilea război mondial, conştiinţa

---

[1] Vezi Marcel Ray, *George Grosz*, Paris, 1927, p. 33.
[2] Cf. Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln, 1964, p. 114.

acestui artist, răscolită din nou de tragedia umanității, va da la iveală picturi de un profund pesimism, mărturisind participarea lui Grosz la cumplita încercare prin care treceau semenii săi. Sensul militant al artei sale a fost înțeles și de intelectualii progresiști din România anilor acelora: revistele democratice vor publica adesea reproduceri după desenele lui Grosz, artistul căruia, în 1936, de pildă «Cuvîntul liber» îi închina un număr omagial.

George Grosz este, fără îndoială, una din figurile cele mai proeminente ale artei militante din acest secol. Prin el expresionismul a dobîndit o valoare civică și umanistă dintre cele mai semnificative.

. . . și Otto Dix

Celălalt reprezentant de seamă al direcției «veriste» din sînul «Noii obiectivități» a fost Otto Dix. Ca și Grosz, el venea dintr-un mediu muncitoresc, ca și el descoperise în ororile războiului o realitate ale cărei implicații vor modela arta sa într-un sens profund protestatar, în care luciditatea și patima se vor contopi într-o expresie stilistică foarte personală. Evoluția lui Dix nu a fost nici ea lipsită de experiențe diferite: pornind de la impresionism, el se va întîlni cu decorativismul abstract al lui Hodler pentru ca, după o perioadă în care va culiva cubismul, să regăsească, asemenea multor artiști ce nu se împăcau cu sloganurile revanșarde ale burgheziei germane, o modalitate de exprimare a nemulțumirii și a descurajării sale, în pictura dadaistă.

Prin 1920, însă, spiritul negativist al lui Dix (poate că, totuși, cuvîntul «nihilism», folosit uneori, e prea violent în cazul de față) va fi canalizat spre o direcție mai aptă să integreze într-o viziune artistică ideile sale sociale formulate fără echivoc: verismul. E drept că încă din 1912, într-un celebru *Autoportret cu garoafă*, se prefigurează tehnica veristă. E un anume aer de sfîrșit de ev mediu în felul în care e așezat personajul tabloului, cu privirile întoarse într-o parte, în precizia meticuloasă a liniei, în spațiul lipsit de aer. De abia, însă, după război, Dix se va îndrepta spre verism, în înțelesul pe care l-a cîștigat, cu timpul, numele acestui curent: expresie «a deziluziei și a desperării ce izvorăsc din analiza pro-

blemelor sociale ale vremii»[1]. Dublul portret care-i înfățișează pe *Părinții artistului* evocă încă tehnica artei germane din secolul al XVI-lea; dar linia precis incizată nu implică sarcasmul, ca în atîtea desene ale lui Grosz. Figurile bătrînilor, brăzdate de riduri adînci, mîinile noduroase, așezate, ostenite, pe genunchi, comunică un sentiment de compasiune. Personajele nu sînt nici înfrumusețate, mai ales femeia are trăsături mai degrabă urîte; dar bătrînețea nu e privită, precum la expresioniștii generației mai vîrstnice, ca un semn al prăbușirii umane, al începutului morții. Părinții lui Dix au o resemnare bună și înțeleaptă, străină de crisparea expresionistă.

Simpatia față de muncitori va fi una din trăsăturile caracteristice ale artei lui Dix. În 1921, în același an, în care pictase portretul părinților săi, el va realiza un tablou, intitulat *Muncitorul*, cu o vădită intenție simbolică. Un om cu trăsături obișnuite, îmbrăcat în haine de duminică, stă în fața clădirii unei fabrici cu ziduri reci, venind parcă dintr-o pictură de spaime a lui Chirico. Sub ochelari se deslușesc privirile îngrozite ale acestui martor care asistă la moartea unei lumi; imaginea nu poate fi, în nici un caz, integrată în estetica « Noii obiectivități»; îi lipsește acea consemnare indiferentă a faptelor pe care o reclamă estetica mișcării, cinismul față de stările sufletești extreme ale personajelor. Ceea ce îl apropie, însă, chiar și aci, pe Dix de « Noua obiectivitate» este valoarea pe care o acordă faptului cotidian, « tăieturii din gazetă».

În anii următori, arta lui Dix cîștigă accente violent critice, așezîndu-se sub semnul aceleiași atitudini sociale ca și creația lui Grosz. O societate aflată în plină degringoladă îi oferea subiecte de un intens tragism; o lume în care idealurile morale se pierduseră îi provoca artistului o reacție vehementă. Celebrul *Codoș* din 1922 este, de fapt, un studiu al brutalității și al deprimării, semne ale unor vremuri de restriște morală. Reluînd o temă frecventă la Toulouse-Lautrec, Dix va înfățișa o priveliște dureroasă a mizeriei umane în *Salonul*; dar figurilor din tabloul lui Dix le lipsește grația inconștientă din picturile celui care, cu trei decenii mai înainte, în *Salonul din Rue des Moulins*, revelase mișcătoarea umanitate

---

[1] Myers, *op. cit.*, p. 237.

a acestor ființe nefericite. Pictorul german consideră prostituata ca pe un personaj caracteristic al unei lumi decăzute, hîde și dezgustătoare; de aceea, imaginile sale vor cuprinde un sentiment polemic, de revoltă împotriva structurii sociale care îngăduie asemenea fenomene. Polemica e la fel de evidentă într-o litografie colorată intitulată *Madama*, în care trivialitatea e dată cu brutalitate în vileag, Dix depărtîndu-se, astfel, definitiv de viziunea lui Lautrec. Poate că numai contrastul dintre vulgaritatea temei și strălucirea coloristică îl mai leagă, într-un fel, de maestrul francez. Dar Dix realiza șocul emotiv, pornind de la un procedeu tradițional, gotic în care tehnica în ulei și cea în tempera sînt astfel combinate încît să se atingă claritatea formei și a culorii, imaginea devenind, în acest fel perfect lizibilă. Deasupra unui grund preparat cu cretă și cu tempera, tonurile sînt așternute în straturi subțiri de culori de ulei; un strat final de tempera ajută la sugerarea tridimensionalității.

Grafica lui Dix se bazează tot pe procedeele tradiționale ale goticului internațional. O caligrafie precisă a liniei dă acea senzație a materialității proprie unui Altdorfer. În 1924, el va realiza ciclul de cincizeci de gravuri intitulat *Războiul* în care urmărea să consemneze aspecte ale unor împrejurări dramatice, despuiate de orice falsă podoabă. El reconstituia, în felul acesta, momente ale unei catastrofe care constituise tema unor romane scrise în spiritul esteticii « Noii obiectivități» de Ludwig Renn sau de Erich Maria Remarque. Ceea ce-i interesa pe acești artiști era faptul nud, el însuși îndeajuns de tragic pentru a mai îngădui adaosuri ale fanteziei. E firesc să-ți vină în minte *Dezastrele războiului*, vestitul ciclu al lui Goya, mai cu seamă că Dix va folosi uneori tehnica acvatintei, atît de specifică marelui spaniol; dar artistul secolului al XX—lea se va îndrepta mai ales spre Grünewald, aspirînd să comunice groaza, ca și înaintașul său, prin intermediul unor expresii exasperate, al unor linii incizate fin. Soldați agonizînd în tranșee, convoaie militare tîrîndu-se penibil prin noroaie, săli întunecate de lazaret, chipuri stoarse de vlagă ca în *Pe frontul de Vest nimic nou* al lui Remarque . . . Din aceeași realitate a războiului (care, la Dix, nu înseamnă numai încleștarea de pe front, ci și întreaga atmosferă socială generată de ea), s-a inspirat și tabloul de mari proporții, intitulat tot *Războiul*, mărturie a nenorocirii din care s-au

revărsat spaima, moartea, sîngele, durerea, notate cu mare atenție a detaliului.

Urmările războiului îi vor atrage și lui luarea-aminte; invalizi și orfani cerșind pe străzi, în mijlocul indiferenței îndestulaților burghezi; cimitire care acoperă, lugubru, întregul orizont; mahalale sordide cu oameni zdrențăroși.

Arta sa se va îndrepta tot mai decis spre îmbrățișarea unor teme sociale prevenind asupra pericolului național-socialist. În 1933, cînd Hitler va deveni cancelar al Reichului, artistului i se va retrage calitatea de membru al Academiei de artă din Berlin, în 1934, i se va interzice să expună, iar în 1939 va fi arestat, sub învinuirea de a fi participat la un atentat împotriva lui Hitler. În 1945, cu cîteva săptămîni înaintea sfîrșitului războiului, Dix va fi încorporat cu forța în trupele auxiliare (avea 54 de ani). După puțin timp, cădea prizonier și era internat într-un lagăr francez [1].

După eliberare, va părăsi verismul de odinioară, cu linia sa necruțătoare, cu adresa socială limpede. Anii lungi de nenorociri vor avea un neașteptat efect asupra sa: Dix va aborda un expresionism de factură mistică, în care simbolismul vag va lua locul prezentării faptelor exacte, cu valoare socială precisă. Noua sa manieră încheia, astfel, surprinzător, una dintre carierele artistice cele mai elocvente pentru resursele critice care se aflau în expresionismul din anii primului război mondial și ai perioadei imediat următoare, ani de violente ciocniri politice, ani de deznădejde și de groază în fața primejdiei fasciste.

Fideli idealului « obiectivității »?

« Monumentaliștii» sînt, dintre toți artiștii « Noii obiectivități» cei mai apropiați de idealul « detașării» profesat de ideologii mișcării. O asemenea constatare nu îndreptățește, însă, concluzia ca pictorii grupați sub acest nume ar rămîne indiferenți la evenimentele mediului înconjurător; dar spiritul incisiv al « veriștilor» s-a transformat, de data aceasta, într-un comentariu melancolic al tragediilor lumii. Influența unor

[1] Vezi Otto Conzelmann, *Otto Dix*, Hannover, 1959.

artiști italieni care vor constitui, peste scurt timp, mișcarea futuristă, și a *Călărețului albastru* va fi evidentă în proiecția acestei lumi statice, imobile la modul clasicist.

Una dintre figurile cele mai reprezentative ale grupului este Georg Schrimpf, artist autodidact, care — în pofida unei existențe agitate ce îl va conduce pînă în mijlocul cercurilor anarhiste — a rămas « să privească realitatea ca și cum s-ar uita pe fereastră la o lume magică»[1]. Desena și picta în ceasurile de răgaz pe care i le lăsa munca lui de chelner, de brutar, de fochist; o călătorie în Italia îi revelase arta lui Michelangelo și a lui Rafael cărora le va rămîne credincios cîtăva vreme. Dar, în anii războiului, ritmurile nudurilor din prima perioadă a creației lui, se vor transforma într-o înscriere mai energică a volumelor, delimitate ferm, într-o viziune înrîurită de concepția « Noii obiectivități» despre tridimensionalitate. *Autoportretul* pictat în 1918, precum și portretul soției sale sau al criticului Oskar Maria Graf, din același an, reprezintă o stranie combinație a unor contururi trasate cu fermitate și a unei perspective adînci pe care proiectarea acestor figuri cu ochi imenși, ciudați, realizează un efect de o apăsătoare melancolie.

Monumentalismul imaginii provine, fără îndoială, din sugestiile sculpturii renascentiste italiene; dar fundalul cu clădiri înalte, uneori clătinate, parcă, de un vînt devastator, e de influență expresionistă. Compoziția lui Schrimpf se întemeiază pe așezarea în prim plan a unui personaj, întregul spațiu fiind apoi organizat în funcție de prezența acestei figuri centrale; desenul linear, culoarea rece și clară aparțin tezelor estetice ale « Noii obiectivități». Dar relațiile dintre om și natură, înfățișate cu un sentiment elegiac, așa cum sînt înțelese de artist, îl îndepărtează hotărît de aceste teze. Schrimpf va aborda adesea o pictură în care formele sînt generalizate (în sensul picturii Renașterii florentine), culorile așternute într-o construcție simplă. Ceea ce o face mai degrabă realistă decît naturalistă, monumentală și simbolică mai curînd decît fotografică.

Dar arta lui Schrimpf nu cuprinde acel sentiment al deznădejdii, prezent în pictura expresionistă, și se încadrează

---

[1] Myers, *op. cit.*, p. 229.

— astfel — în curentul « Noii obiectivități», ca una dintre cele mai exacte ilustrări a principiilor artistice ale vremii.

Temperamental, Alexander Kanoldt era diferit de Schrimpf. Fără îndoială, legătura sa cu Noua Asociație a Artiștilor din München, (al cărei secretar a fost o vreme) și cu pictura acesteia care prevestea arta expresionistă a avut un rol important în conturarea personalității lui Kanoldt. Însă, deopotrivă cu influența grupării müncheneze (căreia el i-a rămas credincios, chiar și după divizarea ei, cînd s-a declarat potrivnic direcției imprimate de Kandinsky), în arta lui s-au regăsit sugestiile post-impresionismului (prin 1907, picta în manieră pointilistă). Curînd, Kanoldt va părăsit portretistica, îndreptîndu-se spre peisaj; orașe și priveliști de natură vor fi interpretate într-o viziune cézannescă, cu perspectivă simultană. Peisajele sale, geometric construite, respiră o atmosferă dezolantă, de singurătate și de pustiu; imaginile sînt cu atît mai deprimante cu cît contururile sînt arse de o lumină clară necruțătoare. Spațiul pare încremenit, nu apare nici un semn al vieții, o liniște definitivă se așază între privitor și priveliștea care, astfel, devine — parcă — intangibilă.

Imaginile meridionale ale lui Kanoldt, singuratice și apăsătoare, au contribuit, fără îndoială, la afirmarea școlii *valori plastici* din Italia în ale cărei legături cu arta germană, el a fost unul dintre pionieri [1].

Relațiile lui Oskar Schlemmer cu « Noua obiectivitate » și, în general, cu expresionismul sînt greu de precizat. Evoluînd de la post-impresionism spre fauvism și, apoi spre cubism, el va atinge, uneori, zonele expresionismului spre care îl vor purta preocupările lui de reprezentare a « omului în spațiu ». Simplificările operate de el vor demonstra apropierea de sculptura greacă arhaică, tot astfel cum unii expresioniști se întemeiaseră pe stilizările artei etrusce. O artă de factură poetică, a cărei trăsătură dominantă rămîne tratarea semnificațiilor generale umane, simbolice, ale existenței.

Cele mai importante opere ale lui Schlemmer au fost picturile murale; dictatorii artei naziste au dat ordin ca lucrările să fie înlăturate, astfel încît istoria artei e lipsită astăzi de elementele necesare reconstituirii creației acestui pictor.

---

[1] Vezi Myers, *op. cit.*, p. 259.

Tablourile de şevalet ne înfăţişează un temperament neliniştit a cărui viziune e înrudită cu aceea a suprarealiştilor. Siluete umane reduse la simboluri hieratice, descrise într-o linie cursivă şi pură (un critic a numit-o « hieroglifică »[1] pentru tendinţa de a curpinde, într-o formă foarte precis desenată, un sens exact delimitat), stranii personaje îmbrăcate în alb, comunică un sentiment de singurătate al acestor fiinţe care se mişcă cu un calm majestuos. Liniştea aparentă a acestor imagini e tulburată de senzaţia ciudată a unui ritual sepulcral pe care o dă spaţiul imobil şi rece.

Schlemmer se apropie şi de constructivism prin stilizările care amintesc rigiditatea desenului tehnic. Schiţele de decor pentru *Baletul triadic* al lui Hindemith (preocuparea pentru scenografie e frecventă la mulţi pictori ai vremii[2]) demonstrează această relaţie dintre viziunea lui Schlemmer şi cea a constructivismului. Dar atmosfera onirică, fantomatică, cu bizare accente groteşti, apropie această viziune de coşmar de expresionism, deşi implicaţiile de ordin social nu sînt prezente în opera acestui artist care, prigonit de nazişti, va sfîrşi în mizerie.

Nazismul declară război expresionismului

Ascensiunea fascismului curma brutal evoluţia unei mişcări artistice complexe, ale cărei direcţii erau unite prin conştiinţa comună a tragediei umane, prin dispreţul faţă de vulgaritatea, platitudinea şi duritatea societăţii burgheze. Polemică anti-naţionalistă şi anti-impresionistă, expresionismul se va afirma, mai tîrziu, ca o atitudine de compasiune faţă de umanitatea chinuită şi îndurerată. Artă a nervilor vibrînd, a frisoanelor răscolitoare, expresionismul înfăţişase drama ome-

---

[1] Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, München, 1952.

[2] Deşi, în 1925, Schlemmer credea că poate descoperi în arta spectacolului premisele unei apropieri de abstracţionism (care-l preocupa în vremea aceea). Dar, de fapt, « creaţiile abstracte » la care se referă el, sînt actorii-marionete menţionaţi adesea şi în textele teoretice şi în caietele de regie ale expresionistului: « Tendinţa de a dezlega omul din cătuşele lui şi de a-i împinge libertatea de mişcare deasupra naturalului a îngăduit să se pună în locul organismului uman silueta artificială: automatul şi marioneta ». (În Odette Aslan, *op. cit.* p. 567).

nirii asupra căreia plana pericolul, Apocalipsul războiului şi al hitlerismului.

Expresionismul a fost ţinta atacurilor dezlănţuite ale naţional-socialiştilor. « Cea dintîi formă de artă care, din Evul Mediu încoace, a pornit de la resursele tradiţiei artei germane », cum o numea Waldemar George [1], a fost declarată proscrisă în numele « purităţii rasei germane ». Aceasta pentru că artiştii expresionişti contraziceau convenţionalul optimism oficial al nazismului (« romantismul de oţel » cum îl numise Goering); creaţia folclorică, germană sau extra-europeană, aceea a marilor artişti ai Renaşterii sau ai epocii moderne adăugaseră noi modalităţi de exprimare a unor tragedii sociale care nu-i lăsau indiferenţi pe artişti.

Tablourile expresioniştilor sînt confiscate din muzee, aruncate sau arse pe rug. Pictorii sînt excluşi din viaţa artistică, asociaţiile lor dizolvate, sălile de expoziţie sigilate. Nolde şi Schmidt-Rottluff nu mai au dreptul, în virtutea unei legi fasciste, să mai lucreze. Aşa-zisul *Malverbot* le interzicea, sub ameninţarea întemniţării, nu numai să-şi exercite meseria în public, dar chiar « să picteze între cei patru pereţi ai casei lor » [2]. Toţi ceilalţi expresionişti, aproape fără excepţie, primesc un *Ausstellungsverbot:* interdicţia de a expune. În 1937, la Casa Artei Germane din München, naziştii organizează o expoziţie a aşa-zisei « Arte degenerate ». Tot ceea ce contravenea idealului « omului superior », aşa cum îl înfăţişa pictura fascistă, cu muşchi puternici, cu privire albastră, rece şi ameninţătoare, era considerat « anti-german », « degenerat ». În expoziţie fuseseră adunate, alături de capodopere confiscate din muzee sau din colecţiile particulare ale celor urmăriţi şi arestaţi de hitlerişti, lucrări lipsite de valoare, ale unor epigoni ai lui Heckel sau Kirchner. Premiul de onoare e decernat, în derîdere, lui Kokoschka [3]. Cu un an mai tîrziu, guvernul Reichului vinde în Elveţia tablouri ale lui Braque, Picasso, Rouault, Vlaminck, declarate, de asemenea, exemple de « artă degenerată », pe care « muzeele statului naţional-socialist se ruşinează să le adăpostească».

---

[1] *Op. cit.*, p. 11.

[2] Bernard S. Myers, « *Postwar Art in Germany*, College Art Journal, X, Spring, 1951, p. 252.

[3] Vezi Waldemar George, *op. cit.*, p. 12.

Campanii ale presei naziste se declanşează împotriva expresioniştilor. Dix e arestat; alţi artişti iau drumul exilului. Arhitecţii Gropius şi Mies Van der Rohe, care întemeiaseră o nouă concepţie a spaţiului urban, pleacă în Statele Unite, ca şi Grosz sau Thomas Mann. Beckmann găseşte un adăpost vremelnic în Olanda. Klee se întoarce în Elveţia. Umiliţi şi hăituiţi, Christian Rohlfs (pe atunci în vîrstă de aproape 90 de ani) şi Barlach mor în mizerie. Artiştii germani pier într-o luptă al cărei ţel e salvgardarea valorilor spirituale ale umanităţii. Zweig îşi pune capăt zilelor, în exilul lui din America Latină, Max Ernst e arestat de poliţia regimului de la Vichy. Refugiat la Florenţa, Rudolf Levy, care fusese unul dintre cei mai înzestraţi elevi ai lui Matisse, e ridicat în cursul unei razii şi i se pierde urma. Otto Freundlich, fost discipol al *Călăreţului albastru*, e deportat în lagăr. Criticul Karl Einstein, al cărui nume se afla pe lista neagră a SS-ului, refugiat în Guyana franceză (pămînt al desperării, al bolilor celor mai înspăimîntătoare), află că, în conformitate cu o clauză specială a armistiţiului, guvernul Pétain îl va preda ocupanţilor; îşi taie vinele şi se aruncă într-un rîu. Soarta lui Herwarth Walden, entuziastul susţinător al începuturilor expresioniste, a rămas înconjurată de mister; din 1933, după instaurarea fascismului, nu s-a mai aflat nimic despre el [1].

După război, mişcarea expresionistă germană nu a mai avut destulă forţă pentru a regăsi premisele creaţiei atît de viguroase de odinioară. Cu excepţia lui Nolde (mort în 1956) reprezentanţii cei mai de seamă ai expresionismului au evoluat spre fauvism sau spre un neoromantism de factură mistică: Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Hofer, Dix....

Dar consecvenţa unor artişti care au rămas în emigraţie (Kirchner în Elveţia, Kandinsky în Franţa, Beckmann în Statele Unite, Kokoschka în Anglia şi, apoi, în Elveţia), precum şi prestigiul pe care-l dobîndise această mişcare persecutată de fascişti, au făcut ca, în momentul în care expresionismul german rămăsese o amintire a unei arte de protest, de revoltă, de dezvăluire frenetică a permanentului fond uman, ideile sale să rodească (e drept, adesea modificate) în alte ţări.

---

[1] Helmut Lehmann-Haupt, *Art Under a Dictatorship*, New York, 1954., p 20–65 passim.

Procesul e, bine înțeles, mai complex, pentru că estetica expresionistă se difuzase, cu cîteva decenii mai înainte prin creația unor mari personalități, în afara granițelor Germaniei. Întîlnirea între tradiția veche a expresionismului și cea mai recentă, al cărei prestigiu fusese sporit de atitudinea anti-fascistă a expresioniștilor, va configura o artă cu trăsături foarte caracteristice, al cărei contur va diferi de la țară la țară, de la artist la artist.

EXPRESIONISMUL ÎN LUME

ÎN AUSTRIA

E greu să se vorbească despre un expresionism *specific* austriac. Legăturile culturale cu Germania, facilitate — firește — de comunitatea lingvistică, au creat punți largi între expresiile artistice ale celor două țări, punți pe care au circulat lesne ideile și influențele, creînd adesea modalități foarte asemănătoare de creație. Dar atmosfera intelectuală a Vienei ante-belice (a cărei veselie suna fals în anii aceia în care de pretutindeni, din toate colțurile imperiului austro-ungar, ajungeau în orașul valsului ecouri amenințătoare: naționalitățile oprimate, italienii, cehii, bosniacii, românii din Transilvania, își cereau tot mai hotărît drepturile) prezenta unele particularități ce vor deosebi arta Austriei de aceea a Germaniei.

O birocrație prăfuită, o aristocrație demodată și conservatoare, o armată arogantă, un catolicism încă foarte puternic, făceau de nerespirat aerul Austriei. E Austria *Coloniei penitenciare* și a *Procesului* lui Kafka. O intelectualitate profund dezamăgită afirmă, în mișcarea europeană de idei, o năzuință patetică de a înfăptui unele schimburi fundamentale în structura împietrită a societății austriace. Austria lui Gustav Mahler și a lui Arnold Schönberg, a lui Freud și a lui Hugo von Hoffmannsthal, a lui Robert Musil și a lui Rilke, reclama sfărîmarea « mitului Austriei habsburgice », a imperiului care — cum s-a spus — « ocolea reticent, cu aparentă nepăsare, adevărul și realitățile » [1].

O lume prăfuită al cărei stăpîn e funcționarul, corect, dar fără imaginație, speriat de cuvîntul « revoluție », a pricinuit

---

[1] Dieter Schlesak, prefață la antologia de *Proză austriacă modernă*, E.P.L., 1968, p. VI.

revolta generației expresioniste; ea a atacat « acea *belle époque* vieneză, care părea că dă naștere unui nou Biedermeier de sfîrșit de veac, care culminează în superficialitatea estetic-decorativă a operetelor lui Strauss, Lehar și Kalman »[1]. Unii expresioniști austriaci, precum fostul ofițer de dragoni Alfred Kubin (care le vorbea soldaților săi despre Bosch, Goya, Ensor), vor trece granița și se vor ralia unor grupări germane. Alții, însă, vor rămîne departe de orice manifestare colectivă, cultivînd expresionismul ca pe o modalitate de a-și releva propriul univers sufletesc. Oskar Kokoschka a fost unul dintre aceștia.

Provenea, în linie paternă, dintr-o familie cehă; tatăl său îi va cultiva dragostea pentru valorile spirituale ale poporului său, citindu-i (cum își va aduce aminte artistul) opera umaniștilor din veacul al XVII-lea, și îndeosebi, a lui Comenius. Alteori, seara, în familia Kokoschka, erau citite dramele lui Schiller care exprimau mai deplin idealul de libertate al scriitorului german. Dar Oskar va descoperi adesea în arta epocilor mai vechi, nebănuite legături cu înțelegerea modernă. « Eram mișcat de expresioniștii secolului al XVIII-lea, de *Woyzeck* al lui Büchner, de *Penthesileea* lui Heinrich von Kleist, de piesele moraliste ale lui Ferdinand Raimund, de operele satirice ale lui Nestroy. Pentru a enumera experiențele literare ale unui om născut la sfîrșitul secolului al XIX-lea, și încă născut în Austria, ar trebui reconstituită întreaga luptă morală și socială care tocmai se declanșase... Am fost înzestrat, fără știrea mea, cu o moștenire barocă. Ea se înfățișa ochilor mei uimiți de copil care cînta sub bolțile catedralelor austriace; acolo am văzut picturile murale ale lui Gran, ale lui Kremser-Schmidt și ale celui care reprezenta, în grupul lor, poziția extremistă: Maulbertsch. Mi-au plăcut în mod deosebit operele acestui artist: dispunerea super-cubistă a spațiului și a volumelor la Maulbertsch mă fascina. Emoțiile lui au trezit în mine premisele unei înțelegeri clare a problemelor picturii. Am luat, mai întîi, cunoștință de cvasi-urîțenia realității comparate cu culoarea magică a iluziei, născută în imaginația dezlănțuită a maestrului; îndată după aceea, m-am dat seama de nesupunerea acestui artist al barocului austriac față de convențiile armoniei stabilite de clasicii italieni.

---

[1] *Idem*, p. IX.

Aceasta m-a cîştigat cu totul. Destinul meu a fost să împărtăşesc lipsa lor de atractivitate faţă de contemporanii mei care nicăieri în Europa, nu voiau să audă vorbindu-se despre *viziune* în artă »[1].

O confesiune care conţine două semne ale unei atitudini estetice foarte precis conturate: respingerea hotărîtă a « convenţiilor armoniei stabilite de clasicii italieni » (ceea ce echivalează, cum observă Herbert Read, cu afirmarea « transcendentalismului expresiei gotice »[2], şi accentul pe care-l capătă *viziunea* artistică. Încă de la începuturile ei, opera lui atît de bogată care cuprinde piese de teatru, picturi, afişe, ilustraţii de carte, sculpturi, panouri decorative, se întemeiază pe aceste principii. În portretele pictate în anii 1908—1914, precum şi în peisajul intitulat *Dent du Midi*, dincolo de unele inflexiuni *fauviste*, Kokoschka îşi prevesteşte evoluţia expresionistă. Unele portrete, de pildă *Frau Hirsch*, cu tonurile sale de un delicat lirism, cu formele alungite şi cu caligrafia contururilor, îl amintesc pe Picasso din perioada albastră. În altele e reconstituit panteismul romantic al lui Caspar David Friedrich şi al lui Turner. Dar peste toate pluteşte o nelinişte, prevestirea unei catastrofe inevitabile, a *Furtunii*, cum îşi intitulează el un tablou din 1914. Două personaje sînt purtate de valuri pe o mare fără sfîrşit; femeia se sprijină de umărul bărbatului, în vreme ce el priveşte neputincios peste prăpastia de ape. Fantasticul şi realul se întrepătrund (cele două personaje sînt artistul însuşi şi iubita lui), suferinţa pictorului capătă dimensiuni cosmice şi întretaie, în acel an de început al războiului, traiectoria suferinţei întregii umanităţi.

Războiul îl obseda ca « o aberaţie a istoriei şi a omului ». Încă din tinereţe, Kokoschka îl asimilase cu cele mai bestiale manifestări ale instinctului josnic. Dramele sale (care, pentru brutalitatea tratării problemei relaţiei dintre sexe, îi atrăseseră atacurile presei vieneze) ascundeau, sub simbolurile psihotice, acest dispreţ, agresiv faţă de tot ceea ce e sub-uman în condiţia umană. Războiul îl revoltase într-o asemenea măsură, încît va trece printr-o lungă criză de mizantropie; după ce va fi eliberat din prizonierat (fusese şi grav rănit la cap) se va

---

[1] Cf. Edith Hoffmann, *Kokoschka: Life and Work*, London, 1947, p. 33.

[2] Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, 1960, p. 239.

retrage în Alpii elvețieni și va refuza orice prezență umană în preajmă. Pînă și modelul îl va înlocui cu o păpușă mare, confecționată după indicațiile lui foarte exacte. Criza sufletească a durat mult; ea fusese, de altfel, pregătită de o îndelungată evoluție spirituală.

Încă de prin 1911, arta lui anunța o viziune extatică, o hipersensibilitate aproape bolnăvicioasă. Mai apoi, o dragoste pătimașă pentru Alma Mahler, femeie de o mare frumusețe și inteligență, îl îndepărtase de efectele neobișnuite, de volutele desenelor de odinioară, de acea sfîșietoare atmosferă ce voia să sugereze nefericirea universală, îndreptîndu-l spre o expresie afectivă, mai puțin intravertită. Regimul cromatic cîștigase și el o anume strălucire, clarobscurul conferind picturii mai multă adîncime.

Modelele sale deveneau oamenii, cei de care se ținuse « pînă atunci departe » și pe care, acum, « îi cunoștea atît de bine », încît îl tulburau « mai mult decît coșmarurile » de odinioară[1].

După aceea, formele vor deveni din nou agitate, răsucindu-se, asemenea unor plante arse, într-un spațiu fără dimensiuni. Picturile vor avea ceva din intensitatea barocului, din dematerializarea personajelor din El Greco. « Pictate într-o singură tonalitate, dar bogat modulată, construite spre contraste puternice de alb-negru, într-o neliniște dramatică... aceste opere pot fi declarate culmi ale artei moderne »[2].

În 1918, aflat la Dresda, își va declara simpatia față de revoluția socialistă germană, desenînd proiecte de afiș, redactînd manifeste în care visa la vremurile cînd « militarii nu vor mai trece prin fața galeriei de pictură de la Zwinger, ci se vor retrage pe cîmpurile de exerciții dinafara orașului »[3]. Dar apelurile lui vor păstra un ton prea vag și general umanist, fără să demonstreze o înțelegere a problemelor practice, ceea ce îi va atrage o ripostă vehementă a mult mai lucidului Grosz.

Kokoschka va prelua din tehnica expresionistă mai ales tratamentul formei; rareori (așa cum se întîmplă în picturile realizate în timpul șederii la Dresda, unde guvernul saxon,

---

[1] Leopold Zahn, *Kokoschka*, în « Das Kunstwerk », no. 1/2, 1948, p. 31.
[2] Cf. Edith Hoffmann, *op. cit.*, p. 143.
[3] În Eric Protter, *op. cit.*, p. 214.

instaurat după înfrîngerea Hohenzollernilor, îl numise profesor al vechii Academii din oraş) culoarea va mărturisi şi ea familiarizarea cu estetica acestui curent, în cazul de față cu pictura violentelor contraste ale lui Nolde. Mai tîrziu, între 1924 şi 1931, o călătorie prin țările Europei, prin Africa de Nord şi prin Orientul Apropiat îl va apropia de o realitate pe care o respinsese pînă atunci: natura. Sînt desigur, reminiscențe ale impresionismlui şi ale lui Cézanne, ale seninelor peisaje pictate cîndva de Caspar David Friedrich şi ale neliniştitelor privelişti incendiare ale lui Van Gogh; dar înscrierea în spațiu, exaltarea emoției mistuitoare a omului aşezat în natură sînt de obîrşie expresionistă. Lyonul industrial, portul fabulos al Marsiliei, acoperişurile plate ale Ierusalimului sînt, în pictura lui Kokoschka, mai curînd reprezentări ale atitudinii artistului față de aceste privelişti concrete, decît peisaje în înțelesul clasic al cuvîntului. Pictorul compune imaginea, aşezînd contururile citadine la o distanță la care ele apar ca nişte embleme, aşa cum făceau şi pictorii barocului. Intimismul impresionist e înlocuit cu o construcție dinamică, arhitecturată de obicei pe diagonală, tăind astfel tabloul cu o linie plină de forță. Valéry vorbea despre « sufletul dansului »; s-ar putea spune că Oskar Kokoschka restituie sufletul Pragăi, al Salzburgului, al Veneției, al Amsterdamului, al Parisului, al Toledoului... Un suflet halucinant şi măreț.

Puterile elementare ale naturii, aerul şi apa, pictura şi vegetația domină tiranic întreaga compoziție, sînt spații misterioase pe care artistul nici nu încearcă să le cunoască. Portretele au şi ele o privire stranie, înscriu o prezență maladivă, oamenii închid şi ei o taină pe care pictorul nu vrea s-o delsuşească.

În 1933, cînd Hitler a venit la putere în Germania, Kokoschka a plecat în Cehoslovacia, țara străbunilor lui. O expoziție cuprinzătoare, organizată la Praga, mai tîrziu, în ajunul ocupației de către naziști, e un emoționant omagiu adus acestui pictor pe care hitleriştii îl proclamaseră « şef al artei degenerate ». Gonit din nou de invazia fascistă, Kokoschka emigrează la Londra; de data aceasta, războiul avea pentru el un sens precis. Cel care, cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, în timpul primului război declarase că « omenirea nu are dreptul la alt destin », va realiza acum un ciclu de satire anti-naziste, adevărate pamflete, compuse cu un sentiment

nobil de ură împotriva asasinilor Europei. Era împlinirea firească a înțelegerii rosturilor active ale artistului; încă din anii războiului civil spaniol, în vremea în care Picasso scotea acel strigăt de durere și de revoltă care e *Guernica*, Oskar Kokoschka desenase afișe chemînd omenirea civilizată în ajutorul copiilor basci, sau înfățișînd-o pe la Pasionaria. El se declara astfel, fără echivoc de partea forțelor antifasciste.

În 1945, cînd tranșeele nu fuseseră încă astupate și încă sfîrtecau pămînturile atîtor țări, Kokoschka va picta un afiș intitulat *Crăciun 1945*, al cărui subtitlu era « în memoria copiilor Europei care sînt în primejdie să moară de frig și de foame în zilele acestui crăciun ». De la lucrările lui Käthe Kollwitz de după primul război, arta afișului nu se afirmase cu atîta vigoare emoțională. « Experiența — va scrie Kokoschka în 1952 — este aceea care ne face, din membrii unei turme, oameni cu adevărat. Cu atît mai goală este existența estetului închis în propriul turn de fildeș. Existența acestuia este inutilă și antisocială ca și cum s-ar petrece într-un adăpost blindat ori subpămîntean. Nu putem uita, la urma urmelor, că lumea nu există doar pentru un om și nu se mișcă doar pentru noi » [1].

Nu lipsită de ezitări, evoluția lui Kokoschka e semnificativă pentru a demonstra forța cu care vastele confruntări sociale au acționat asupra uneia dintre cele mai copleșitoare personalități artistice ale acestui veac. Cel care a aspirat să modeleze întreaga realitate, s-o transforme într-un mediu capabil să afirme cu fervoare gîndurile și simțămintele pătimașe ale artistului, redescoperea în datele realului însăși justificarea existenței și a creației sale.

Anton Kolig

Ca și familia lui Kokoschka, Anton Kolig venea din ținuturile de nord-vest ale imperiului austriac, din Moravia. Elev al tradiționalei Academii vieneze de artă, Kolig și-a demonstrat de timpuriu preferința pentru pictura monumen-

---

[1] Cf. Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 123.

tală, pentru compoziția desfășurată în planuri largi. La început, artistul s-a aflat, inevitabil sub influența academismului profesat în școală. După călătoria întreprinsă, în 1912, în Franța, tînărul artist (avea atunci 26 de ani) e impresionat de pictura *fauvilor*, de îndrăzneața folosire a culorii. Asemenea multor expresioniști, el va trece prin experiența *fauvă* din care arta lui va ieși îmbogățită în ceea ce privește mijloacele cromatice, înscrierea arbitrară a culorii (fără vreo raportare directă la realitate), în construcția compozițională. Dar Kolig va evolua mai evident decît alții în direcția decorativismului pe care-o va sprijini și cu elemente baroce ale frescei secolelor XVII și XVIII. Idealul său va fi, ca și al tînărului Kokoschka, Maulbertsch, cu suprafețele lui ample, dispuse într-o geometrie lucidă, dar — în același timp — agitate de o nelămurită forță lăuntrică. Dintre toți expresioniștii austrieci (deși Kolig se află, indiscutabil, în zonele laterale ale curentului, asemenea monumentaliștilor din « Noua obiectivitate »), el va rămîne cel mai statornic fidel acestui ideal de artă.

Pictura lui se va îndrepta, îndeosebi, spre subiectele simbolice, narative, al căror personaj e omul. Un om abstract, așezat într-o natură abstractă. Kolig a participat, după război, la decorarea sălii Festivalurilor de la Salzburg; mozaicurile și tapiseriile sale introduceau în spațiul arhitectural, rezolvări de un mare calm al suprafețelor, integrîndu-se în ideea generală a construcției și nu aplicîndu-i-se, ca un element străin. Caracteristice pentru viziunea lui decorativă sînt, mai ales, schițele destinate cortinei. Într-una din ele, punctul de pornire al compoziției e limpede: grupurile de o mare simplitate maladivă ale lui Botticelli. Așezate într-un singur plan, personajele — înveșmîntate în haine de un colorit transparent — alcătuiesc un coral liniștit, proiectat, însă, pe un peisaj frămîntat, pe un munte care țîșnește, întunecat, în pragul unui cer bătut, parcă, de furtună și pustiit de lumina soarelui. La picioarele grupului central, o făptură umană urcă din țărînă, ținînd în mînă un craniu, simbol străvechi (atît de drag romanticilor) al morții și al întrebărilor neliniștite despre destinul omului.

În atitudinea tuturor personajelor se deslușește un fior extatic, natura însăși e cuprinsă de o emoție mistică a contopirii cu divinitatea. Expresionismul (în direcția lui monumentalistă și mistică) și amintirea barocului se întîlnesc aci

într-o sinteză foarte caracteristică. Kolig, însă, nu a înclinat spre soluţiile « Noii obiectivităţi », viziunea lui monumentală e însufleţită de un febril subiectivism, evident în tratarea culorii, în agitaţia (nu întru totul decorativă) a liniei, menite să tălmăcească « o stare de spirit ».

Egon Schiele

Expresionist mai mult prin temperament decît prin stil, elev al aceleiaşi Academii vieneze, Egon Schiele a fost considerat la un moment dat, « un copil minune », prima lui expoziţie (organizată în 1910, cînd el avea 19 ani) fiind primită extrem de favorabil.

Dar formarea personalităţii sale s-a produs sub influenţa lui Gustav Klimt, al cărui elev a fost, şi a *Jugendstilului*, reprezentat cu prestigiu de maestrul său. Formă a protestului împotriva urîţeniei şi vulgarităţii vieţii citadine, *Jugendstilul* introducea valori decorative asemănătoare cu cele ale unor prerafaeliţi englezi şi ale artei lui Beardsley, reluînd, astfel, sugestii ale Renaşterii tîrzii şi ale barocului. De aici, Schiele va înţelege rostul compoziţional al liniei. Cariera lui, care se anunţa foarte promiţătoare a fost întreruptă de război; în 1918, cînd nu împlinise încă 37 de ani, Schiele moare într-un spital, în timpul catastrofalei epidemii de gripă care a străbătut întreaga Europă.

Opera lui trădează insatisfacţia pe care i-a produs-o destul de curînd decorativismul *Jugendstilului*, într-o vreme în care, chiar şi în atmosfera Vienei, a « oraşului valsului », se simţea crisparea dinaintea războiului. Arta lui a năzuit să surprindă ceva din neliniştea epocii, din tensiunea care produsese o atît de semnificativă schimbare şi în pictura lui Kokoschka, de pildă. Schiele nu a adoptat tehnica expresionismului deşi curentul începuse să cîştige aderenţi şi la Viena (cazul lui Richard Gerstl, mort şi el de tînăr, este, printre altele, elocvent). Deformările liniei, stridenţele cromatice îi sînt străine. El se apropie, însă, de *starea de spirit* expresionistă; e în atmosfera tăcută, încremenită, o amintire din pictura lui Hodler de care pe Schiele îl apropie simţul reprezentării lineare a detaliului fără, însă, a implica sensurile simbolice ale artistului elveţian.

Un peisaj, pictat cu puțin înaintea morții, înfățișează patru siluete de copaci, decupate pe un cer de amurg; asistăm, parcă, la o procesiune funebră, ritmul arborilor are o cadență gravă sub zarea care cade ca o lespede peste frunzele uscate, peste ramurile negre. Portretele sale exprimă acea *morbidezza* caracteristică unor expresioniști. *O femeie cu doi copii*, de exemplu, realizează o geometrie a tristeții, dispunerea în triunghi îndreptîndu-ne spre numeroasele *Pietà* din Renaștere. Femeia e înveșmîntată în tonuri stinse de galben, un pled alb îi cade pe picioare, asemenea unui giulgiu. Copiii păstrează în ochii larg deschiși o durere uimită. Culoarea hainelor (costume populare din Carinthia, cu combinații strălucitoare de galben — verde — cărămiziu — albastru) pune un accent mai tonic în prezentarea acestor personaje peste care cade, însă, deopotrivă, tristețea. Femeia are o figură obosită, ochii mari și încercănați, arși de febre, obrazul e aproape la fel de cenușiu ca și părul cărunt. O ființă fără vîrstă, privește resemnată pămîntul. Grupul se proiectează pe un fond neutru, dar care are albastrul nemărginirii cerului.

Nu e o simplă coincidență că doi dintre cei mai reprezentativi expresioniști ai Austriei, coborau, direct sau prin părinți, din Cehia, din Praga războaielor husite, a legendelor întunecate cu Golemi și cu vrăjitori, din Praga lui Kisch și Kafka, a lui Werfel cu al său *Cer jefuit*, a lui Meyrink și Leppin [1]. În vesela Vienă, devenită brusc posomorîtă în anii războiului, sentimentele de dezolare ale străbunilor lui Kokoschka și ai lui Kolig au țîșnit din nou la lumină, descoperind din nou în jur moartea și spaima pe care le știau din poveștile despre Praga străveche.

De aceea, expresionismul austriac (cel puțin în ipostaza în care îl reprezentau cele mai de seamă personalități ale curentului), înrudit și influențat, desigur, de estetica grupurilor din Dresda sau München, va regăsi de cele mai multe ori, în formele artistice ale Austriei, în granițele ei de atunci, elementele expresioniste, ale unei stări de spirit febrile și neliniștite. E arta unor mari obidiți, a unor intelectuali provenind adesea din mijlocul unor popoare oprimate de imperiul Habsburgilor.

---

[1] Vezi și Dieter Schlesak, *op. cit.*, pp. XVI–XVII.

În țara lui Ensor, expresionismul s-a constituit relativ tîrziu, fără să coboare direct din viziunea pictorului măștilor. Cu toate acestea, tinerii pictori care — după cel dintîi război — au fundamentat estetica figurativului expresionist l-au proclamat pe Ensor « învățătorul » lor. Oricum, legăturile între cele două generații sînt complexe și îndeajuns de obscure. S-ar putea spune că ele țin mai mult de crearea unei atmosfere prielnice manifestării spiritului polemic, anti-impresionist și anti-naturalist.

Pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în satul Laethem-Saint-Martin, în cîmpiile din apropierea Gandului, se adunaseră mai mulți pictori, alcătuind o colonie artistică. Ei erau uniți printr-o admirație entuziastă față de valorile tradiției flamande a secolelor XV și XVI, redescoperind în arta lui Van Eyck și a lui Bruegel o simplitate gravă. Spre aceste modele vechi se îndreptau pictorii de la Laethem, opunîndu-se obiectivității impresioniste; de aici va fi preluată ideea unui tablou comentat pe larg în vremea aceea, *Drumul Calvarului* al lui Albert Servaes. Stilizările rugoase, aproape brutale, ale volumelor, culoarea așternută în suprafețe largi, în tonuri contrastante, sînt, de fapt, comentarii ale propriei stări afective a artistului și nu o relatare narativă a evenimentului. În 1901, a venit în sat un tînăr de 24 de ani, Gustave De Smet, fiu al unui pictor decorator din Gand. Peste cîțiva ani, vor sosi alții de aceeași vîrstă: Constant Permeke, Frits Van den Berghe... O dată cu instalarea lor în sat, vechea orientare a coloniei din Laethem-Saint-Martin s-a schimbat.

Tinerii pictori erau un adevărat ferment care a determinat transformări importante în gîndirea estetică a artiștilor din acest Barbizon flamand. La început, ei nu vor fi atît de hotărîți anti-impresioniști ca acei care veniseră în sat înaintea lor. O vreme, viziunea lor va fi chiar opusă aceleia a lui Servaes, cel mai apropiat, pe atunci, de expresionism. Permeke și prietenii săi plecau de la luminism, varianta belgiană a impresionismului; deocamdată, însă, în colonia de la Laethem nu se constituise un stil artistic comun. E adevărat că expresia simbolică a « veteranilor » coloniei i-a impresionat adînc pe noii veniți. Dar nu într-o asemenea măsură încît să determine o transformare decisivă a principiilor tinerilor.

Istoricii de artă își pun, pe drept cuvînt, întrebarea dacă pictorii de la Laethem cunoșteau, pe atunci, pe de o parte — creația lui Ensor, pe de altă parte — manifestările artei franceze germane sau contemporane [1]. E foarte clar, totuși că, în schimbul atît de activ între Paris și Belgia, cînd, la Bruxelles, expoziții — cum au fost cele ale grupului XX sau ale Liberei Estetici — prezentau tablouri ale lui Gauguin, Lautrec, Van Gogh, sau ale Cercului Independenților unde expuneau Le Fauconnier, Robert Delaunay, François Léger, arta franceză modernă le era familiară. Mai dificil de precizat este în ce măsură *Puntea* de la Dresda, creat în 1905 (anul sosirii la Laethem, a lui Permeke și a lui Van den Berghe), a putut înrîuri creația tinerilor flamanzi.

Ceea ce se cuvine, însă, subliniat este că acești tineri artiști au urmărit cu perseverență restaurarea tradiției culturale belgiene, apropiindu-se, în felul acesta, mai mult de Charles de Coster, autor al acelui miraculos epos popular care e *Ulenspiegel,* și de *Verhaeren,* care — în 1907 — publicase ciclul de poeme *Întreaga Flandră,* opere înplîntate în tradiția și în contemporaneitatea flamandă, decît de Maeterlinck, stabilit la Paris încă din 1896. Mai presus de toate, pictorii din Laethem se îndreptau spre tipologia tablourilor lui Bruegel și Bosch, ale lui Teniers și Brouwer și, în unele cazuri, spre xilografiile populare, cu stilizările lor naive, sau spre sculptura în lemn a bisericilor de țară.

Permeke vorbește aceeași limbă aspră pe care o vorbeau și îndepărtații săi înaintași, Brouwer și Teniers. Oamenii săi sînt masivi și tăcuți, făpturi ale pămîntului. Nu știu în ce măsură ei descind, cum s-a spus, din influența realismului lui Courbet (e drept, pictorul *Înmormîntării lui Ornans* a avut mulți discipoli în Belgia). Poate că structura însăși a formelor sale picturale e datornică sculpturii naive flamande. « Masivă și sumară, forma e modelată de o mînă impetuoasă și brutală », s-a spus despre pictura lui Permeke [2]. « Măștile sale obtuze și stupefiate nu exprimă nici o gîndire », scria altcineva [3]. Se omite tocmai scopul însuși al picturii sale: aceea de a reprezenta umanitatea în forța ei elementară, omul integrat, măreț, în

---

[1] Vezi Waldemar George, *Op. cit.,* p. 27.
[2] E. Langui, *Constant Permeke,* Anvers, 1947, p. 66
[3] Waldemar George, *Op. cit.,* p. 29.

natură, asemenea pietrei, copacului şi pămîntului. Pictura lui Permeke nu e totemică, omul său e sculptural, aşa cum bolovanii mari sînt sculptaţi de vînturi şi ape.

Expresionismul belgian e întemeiat, de fapt, de Permeke. Rănit pe front, în primul război, el e evacuat şi internat într-un spital englez, în comitatul Devon [1]. Flandra, aspră şi tăcută, cotropită atunci de armata kaizerului, îi răsare, tristă, în amintire. Atunci, într-un sat englez se vor crea premisele unui curent cu un caracter atît de profund naţional. După război, întors în ţară, printre ţăranii robuşti şi gravi, Permeke se va întîlni din nou cu De Smet şi Van den Berghe repatriaţi şi ei din Olanda, unde se refugiaseră în timpul războiului. Acolo descoperiseră, de fapt, expresionismul german; mulţi refugiaţi duceau cu ei tablouri şi reproduceri pe care tinerii flamanzi le cercetaseră cu emoţie pentru că, de fapt, exprimau o viziune foarte apropiată de aceea a lor, dar într-o formulare mult mai precisă.

Această perioadă postbelică este aceea a afirmării expresionismului flamand. Coloniştilor de odinioară de la Laethem li se alăturaseră alţi artişti ai aceleiaşi generaţii. Jean Brusselmans construia adevărate imagini cosmogonice, Edgard Tytgat ilustra, candid, visele unui vizionar, Frans Masereel, acest « Grosz al Belgiei », polemiza direct cu un regim hidos. Arta expresioniştilor belgieni era creată în numele protestului contra filistinismului, a industrializării dezumanizate, a tot ceea ce se declara împotriva naturii şi a legilor ei.

De aici şi înfăţişarea ostentativ masivă a ţăranilor lui Permeke, a tîrgoveţilor ce se dedau unor îndeletniciri patriarhale. E un « sentiment sanguin al existenţei »[2] care-i însufleţeşte pe aceşti eroi ai unui adevărat epos al Flandrei. Oamenii aceştia nu caută obîrşiile cosmice ale existenţei lor, precum personajele lui Nolde. În paleta aparent monocromă (în realitate de o mare violenţă a ritmurilor de negru şi brun în care răsare cîte o pată luminoasă de galben sau roşu) se conturează, monumentale, nişte siluete tăcute şi energice. Permeke nu a dizolvat forma sub imperiul spontaneităţii lirice; el a construit-o îndelung, cu răbdare, a integrat-o într-o construcţie geometrică, de inspiraţie cubistă. Unghiul,

---

[1] William Gaunt, *Modern Art*, Londra, 1964, p. 136.
[2] Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 124.

linia tăioasă dau întregii arhitecturi o puternică monumentalitate.

Familiile de țărani stau nemișcate, legate pentru vecie de destinul pămîntului. Logodnicii, perechile de îndrăgostiți, au și ei o gravitate întrucîtva tristă. Dar prezența lor e masivă, telurică, așa cum era a țăranilor din *Pămîntul* lui Zola, din tablourile lui Millet. Figurile și spațiul care le nimbează se contopesc într-o imagine unică, plină de vitalitate și, în același timp, întrucîtva apăsătoare.

Deși trecerea prin expresionism a lui Frits Van den Berghe a fost scurtă (prin 1927, se va desprinde de mișcarea la constituirea căreia contribuise esențial), el s-a apropiat cel mai hotărît de viziunea lui Permeke. Cubismul nu-i va folosi decît la circumscrierea unor construcții ale formei, la ritmarea volumelor; el nu va fi implicat în estetica sa picturală. Van den Berghe va pleca de la stampele populare, de la modificările perspectivei care se produc acolo. Naivitatea e, bineînțeles, simulată; pictorul scandează registrele cromatice, simplifică fizionomiile, pentru a realiza atmosfera sufocantă specifică trăirilor expresioniste.

Van den Berghe nu este numai un artist pe care-l emoționează spectacolul lumii: el e un moralist și tablourile sale sînt astfel concepute încît să releve ideea pe care pictorul o are despre oameni și despre comportarea lor. Vrînd, de pildă, să expună ceea ce e revoltător în contrastul dintre sărăcie și abundență, el înfățișează — ca într-o parabolă — un personaj famelic, care trece, îmbrăcat în zdrențe, desculț, prin fața unei case cu ferestre luminate, unde o femeie planturoasă alăptează un porc. Formele sale, masive, înscrise într-o formă geometrică strictă, sînt învăluite într-un colorit întrucîtva auster. « Lumina tablourilor lui e desprinsă dintr-un vis, dintr-un coșmar, mai curînd decît din lumea exterioară, iar contrastul dintre clar și obscur e puternic acuzat ».[1]

Intensitatea dramatică a lui Permeke, halucinația lui Ensor nu pot fi, totuși, regăsite decît rareori în opera sa. Dar ceea ce ar părea, la prima vedere, bonomie, e — în realitate — sarcasm; un zîmbet crispat, de analist care disecă fără veselie înfățișările vieții. Într-un tablou din acea-

---

[1] Joseph-Émile Muller, în *Dictionnaire de la peinture moderne*, 1963, p. 27.

stă perioadă, *Duminică*, în dominante reci de verde și violet, e reconstituită atmosfera unei zile de sărbătoare, copleșită de un imens plictis. Pe malul apei, trei călugări pe fața cărora se deslușește, pe rînd, suficiența, invidia acră și curiozitatea săracă cu duhul, ocupă centrul imaginii. În planul al doilea, siluetele unor burghezi, obezi și plini de sine. Doar barcagiul din colțul de jos al tabloului, cu față osoasă, privește încruntat și lucid. Departe, în fundal, un crîmpei de peisaj bucolic, cu pomi înfloriți și vaci păscînd liniștite, constituie, împreună cu portretul barcagiului — în acest aer încremenit — singurele elemente care mărturisesc existența vieții.

Van den Berghe avea să evolueze spre suprarealism, spre imaginile kafkiene, neliniștitoare, ale metamorfozei și ale poliformismului. Flori veninoase, insecte ciudate, larve și păianjeni se amestecă într-un haos deprimant din care nu se știe dacă se va naște vreodată omul. Dar și atunci, în formele aberante, în crisparea inumană a personajelor sale, (ca în *Genealogia* din 1929), vor mai răsuna amintirile, evident mult modificate, ale expresionismului de odinioară.

Gustave de Smet nu a avut simțul măreției agreste care poate fi semnalat în toate picturile lui Permeke. Însă lucrările lui sînt adevărate *Georgice*, poeme ale cîmpurilor întinse, ale vieții rustice dramatice și candide în același timp. Sînt consemnate momente diferite ale ciclului permanent al anotimpurilor, așa cum este înregistrat în existența țăranului. Peisajele și scenele de gen sînt înscrise în stilul imaginilor folclorice. Portretele au o anume căldură, care iradiază dincolo de linia abruptă a stilizărilor. Dar deasupra tuturor planează o tristețe melancolică, oamenii sînt izolați, între ei se așterne o tăcere, tăcerea spațiului gol, sau — în peisajele citadine — a zidurilor care-i înconjoară, implacabile și reci. Oamenii săi nu știu să zîmbească. Strînși în jurul cîte unei mese de cafenea ei joacă cărți, împlinind parcă, un ritual al plictisului. Siluetele sînt construite cu o anume monumentalitate (separarea zonelor de lumină și de umbră e de factură cubistă), dar le lipsește acea largă mișcare interioară, mistuitoare, a personajelor lui Nolde sau Pechstein. Refugiat, în 1914, în Olanda, el se va repatria tîrziu în 1922; dar, în tot acest răstimp, va expune la Bruxelles și va participa direct la viața artistică a țării sale. Tinerețea sa nu e

marcată de apartenența hotărîtă la vreun curent artistic; abia după întoarcerea în Belgia, Gustave de Smet va adera la expresionism. Imaginile sale se vor întemeia pe simplificări ale formei și ale culorii; stilizări geometrice, dominante roșcate și teroase, compoziții dezarticulate « se conjugă pentru a da impresia, de altminteri nu lipsită de farmec, a unui decor infantil »[1].

Jean Brusselmans ocupă, în peisajul artei expresioniste flamande, un loc aparte pe care i-l conferă independența față de influența lui Ensor, a lui Permeke sau a picturii germane. Contactul lui cu expresionismul e tangent, tot așa cum a fost și cu *fauvismul*, cu constructivismul sau cu arta abstractă. Și aceasta nu dintr-o lipsă de consecvență ci, pentru că, în evoluția lui permanentă, lineară, a întretăiat teritoriile unor mișcări la care n-a aderat niciodată ci, fără să le împărtășească explicit principiile, și-a urmat mai departe drumul. Pornind întotdeauna de la lumea exterioară pe care o evocă consecvent, el interpretează peisajul, personajul uman ca pe o compoziție de forme a cărei rigoare aparține mai curînd geometriei decît universului obiectelor. E o operă ordonată sever, în care și accentele rafinate de gri și izbucnirile strălucitoare de verde își au locul lor bine determinat în arhitectura tabloului.

În unele imagini simbolice, dedicate elementelor naturii, *Aerul, Focul, Pămîntul*, a juxtapus imagini figurale și semne criptografice care indică, în unele mitologii sau religii ezoterice, aceleași noțiuni. Căutînd « ritmurile universale », Brusselmans le descoperă cîteodată în priveliștile înconjurătoare, precum în peisajele flamande pe care le tratează într-o factură bruegeliană. Tragicele pustietăți ale cîmpurilor se compun, însă, în arhitecturi geometrice; o geometrie neliniștită în care volumele se întrepătrund, se atrag și se resping sub întinderea neclintită și indiferentă a cerului.

Frans Masereel este, din punctul de vedere al structurii lăuntrice, foarte deosebit de ceilalți expresioniști belgieni. Inspirația din realitățile țării sale nu a rodit, în creația lui decît opere răzlețe și nu întotdeauna reprezentative; de altminteri, el

---

[1] Frank Elgar, *Dictionnaire de la peinture moderne*, p. 346.

trăiește, de aproape o jumătate de secol, într-un exil îndelung cu rare întoarceri în țara natală. El a urmărit destinul umanității confruntate cu o întreagă alcătuire socială specifică nu numai Belgiei. Pe de altă parte, epica sa se întemeiază pe exaltarea *eroului* și nu pe a simbolurilor umane, confundîndu-se cu natura, un erou etern și puternic precum natura. Masereel e autor al unor « romane în imagini » al căror personaj central (de obicei, purtător al multor detalii autobiografice idealizate) luptă cu natura, dar și cu orașul « tentacular » (semănînd, astfel, cu eroul liric al lui Verhaeren). Masereel și-a definit în felul acesta perioada de început a creației: « Pînă la război m-am complăcut într-un realism grosolan, autentic flamand: kermese, baluri publice, prostituate și marinari. Toate acestea erau sălbatice și copleșite de tristețe. În esență, eram întotdeauna trist, în ciuda faptului că pot să fiu foarte vesel. Am teancuri de schițe făcute direct, după viața reală, pe stradă, în porturi, în cîrciumi. Am lucrat tot timpul foarte mult, pentru propria-mi plăcere, dar sensul profund al celor zugrăvite îmi scăpa. Astăzi văd limpede că războiul m-a ajutat mult să pătrund sensul lucrurilor »[1].

Un caz, deci, obișnuit în această « generație pierdută » ale cărei idealuri au fost tragic zdrobite de războiul din 1914—18 și care a reacționat, apoi, pătimaș, descoperind întreaga vrăjmășie a societății contemporane. Din acest punct de vedere, Masereel nu e o excepție. El s-a apropiat de verismul « Noii obiectivități », nu numai prin destinul asemănător, într-o măsură (în timpul războiului, el a trăit totuși, în exil, în Elveția neutră), cu cel al lui Dix și Grosz, ci și prin concepția despre semnificația faptului divers, despre tragismul pe care-l închide fiecare împrejurare într-o epocă de cumplită încleștare. Pentru el, războiul însemna, prin definiție, o barbarie, o nedreptate pe care umanitatea n-o merită [2]. Artistul va interpreta aceste evenimente prin prisma filozofiei pesimiste schopenhauriene; dar le opunea principiul necesității acțiunii umane.

---

[1] Cf. A.M. Kantor, *Masereel*, Ed. Meridiane, 1963, p. 13.

[2] Vezi Joseph Billiet, *Frans Masereel: l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1925, p. 76.

Unele suite de gravuri (el le numea « romane ») ale sale sînt, dacă le reducem la simplul interes narativ, convenţionale. *Calvarul unui om*, de pildă, este, doar, consemnarea unor momente dintr-o biografie care se încheie tragic. Dar, dincolo de anecdotica întrucîtva naivă se încheagă un sens simbolic, singurul, poate, de acest fel, în întregul expresionism belgian.

Masereel e un lucid, şi în acelaşi timp, un sensibil. Sensibilitatea lui înseamnă participare la destinul omenirii, înseamnă capacitatea de a împărtăşi durerea universală, de a se confunda, astfel cu întreaga umanitate. E aici un anume ton whitmanian căruia, însă, îi lipseşte adîncul optimist al *Firelor de iarbă*.

Mai generos decît veriştii germani, Masereel nu caută să surprindă numai urîtul existenţei. Un fior romantic îi străbate opera, o anume aspiraţie spre lumină. Dar această aspiraţie nu se împlineşte niciodată; împotriva ei, se năpustesc forţe mai puternice şi o curmă. Oraşul este, ca şi la Beckmann, un loc al acestor tragice deziluzii. Candoarea se pierde, vieţile însele ale oamenilor se retează brutal. Eroul lui Masereel e un izolat; el trece prin viaţă singuratic, hăituit şi, aproape întotdeauna, învins. Chiar şi atunci cînd ilustrează robustul *Till Ulenspiegel*, graficianul creează o atmosferă mai potrivită, parcă, tragismului lui *Don Quijote*.

Gravura lui se sprijină pe un ritm pregnant al petelor de alb şi negru care marchează precis spaţiul; Masereel nu modelează volumele, ci le decupează tranşant. Dimensiunile capătă, astfel, o anume monumentalitate, dar spaţiul e aproape întotdeauna închis de o linie apăsată, sugerînd astfel atmosfera sufocantă în care se mişcă eroul său.

Masereel a rămas întotdeauna un artist atent la mişcările sociale ale epocii, consemnîndu-le şi comentîndu-le cu sentimentul umanităţii care suferă şi nu încetează să spere. El completează, în felul acesta, un peisaj artistic naţional dintre cele mai specifice ale acestui secol: expresionismul belgian.

Plecînd adesea de la vechile tradiţii ale Renaşterii flamande sau ale folclorului, expresionismul belgian va însemna o prezenţă imposibil de confundat, o artă nemetafizică (aşa cum a numit-o Mario de Micheli [1]) ale cărui personaje în

---

[1] *Op. cit.*, p. 127.

ciocnirea cu elementele naturii își mențin o individualitate, o încăpățînată încredere în ele însele.

Este, poate cu excepția lui Masereel, una dintre direcțiile cele mai specific naționale ale expresionismului european. O artă telurică, gravă, ai cărei oameni înfruntă, tăcuți, vitregia destinului și își trag forța, asemenea copacilor cu scoarța aspră, din pămînt.

Dar prezentarea expresionismului belgian n-ar fi completă, dacă alături de impetuozitatea lui Permeke, de calmul ordinator al lui Gustave de Smet, de neliniștea patetică a lui Van den Berghe, de umanismul militant al lui Masereel, nu s-ar menționa și surîsul inteligent și malițios al lui Edgard Tytgat. Pictor prin excelență narativ, el nu va respinge anecdota, ci dimpotrivă, o va socoti un element esențial al picturii [1]. Formele sînt simplificate cu o rafinată naivitate, culoarea e decantată cu delicatețe; personajele lui Tytgat se mișcă într-o lume de poveste cu păpuși, dar nu ignoră nici tristețea nici dragostea. O lume a marionetelor, în care dramele sînt trăite cu candoare.

Luxemburghezul Joseph Kutter se apropie mai evident de ideologia expresionistă. Nu vom regăsi, desigur, în pictura lui crisparea pictorilor germani, exasperarea și tragismul lor; dar în sonoritatea coloritului său, în compoziția solidă, se deslușește o tristețe gravă a existenței, exprimată prin mijlocirea portretelor de clowni, temă a suferinței ascunse sub masca grotescului, caracteristică expresionismului. Peisajele lui au și ele un sunet aspru, dezolant, neliniștitor. Tonurile fierbinți care se desprind, fremătînd, din fundalurile sumbre, au intensitatea durerii însăși, a durerii unui suflet sensibil, care asistă la destinul tragic al lumii.

ÎN FRANȚA

Expresionismul nu s-a constituit niciodată într-o școală, nu a existat un manifest teoretic al unei mișcări care să se intituleze astfel. Simptomatic e faptul că Apollinaire îl cita

---

[1] E.L.T. Mesens, *Peintures belges contemporains*, Bruxelles, 1947, p. 36.

pe Rouault, artistul care avea să fie socotit cel mai autentic reprezentant al expresionismului francez, printre pictorii cubişti. Direcţia stilistică a fost stabilită ulterior de istoricii de artă, mai ales, printr-o comparaţie retrospectivă cu exemplul, dovedit clasic, al expresionismului german, curent, fundamentat teoretic, manifestîndu-se prin intermediul unor grupări clar constituite.

E adevărat că unii pictori ai şcolii de la Paris au avut relaţii cu grupul de la Dresda; Kees Van Dongen (care, la începutul secolului, nu era artistul monden, autor al unor portrete de celebrităţi ale lumii filmului) expunea, în 1908, cu pictorii de la *Puntea*. El i-a revelat lui Kirchner tragismul cuprins în scenele de *café chantant*, sensurile pe care le poate căpăta un spectacol de teatru, în care oamenii îşi schimbă personalitatea. Dar nu trebuie să se uite că, pe vremea aceea, tînărul olandez nu era încă o personalitate a picturii pariziene. Şi, de altminteri, asemenea legături cu pictura expresionistă germană rămîn, totuşi, excepţii. Expresionismul francez e creaţia unor izolaţi, a unor personalităţi care au ajuns, pe căi proprii, la mijloacele de exprimare ale unei stări de spirit apăsătoare, specifice perioadei din preajma războiului. S-ar spune, deci, că în Franţa, acest curent e mai curînd o creaţie a istoricilor de artă care, urmărind tezele teoretice ale curentului, expresia stilistică, le regăseau întrupate în opere de pictură şi de sculptură. Procedeul nu e lipsit de riscuri, lucru dovedit de tendinţa unor comentatori de a include între graniţele curentului opere atît de diferite de semnificaţiile fundamentale ale expresionismului, cum ar fi poezia suprarealistă a lui Chagall, violenţa metalică a *fauvismului* lui Vlaminck sau pictura (de altminteri, greu de cuprins într-o formulă unică) a lui Picasso.

E drept că tematica « perioadei albastre », cu scene de circ, cu bătrîni care-şi aşteaptă, resemnaţi, sfîrşitul, tehnica însăşi a sublinierii neliniştite a contururilor alungite, îl apropie pe Picasso de Heckel sau Pechstein. Dar sentimentul dureros al inutilităţii, tensiunea interioară sînt înlocuite aici cu o compasiune lirică, vecină doar într-o măsură cu expresionismul. Maurice de Vlaminck, acest descendent al unei familii flamande, depăşeşte, e adevărat, decorativismul *fauv*. La el, asociaţiile coloristice tălmăcesc o tensiune plină de vitalitate. Francastel îi va reproşa, însă, că « pentru el culoarea

așa cum iese din tub, e un dat »[1]. Cu alte cuvinte, în arhitecturile lui, puternic articulate, cu sclipiri vitroase, el nu a creat un sistem de echivalențe (ceea ce realizau expresioniștii, făcînd din culoare o punte de legătură între realitatea exterioară și cea lăuntrică), ci căutînd o identitate între culoarea chimică pe care o avea pe paletă și « culoarea — lumină » din lumea înconjurătoare. Reproșul lui Francastel ne atrage, de fapt, atenția că Vlaminck ilustra, astfel, una din tezele fundamentale ale *fauvismului*. Numai temperamentul său debordant, pasiunea cu care modela universul creat pe suprafața pictată l-a apropiat de expresionism; dar Vlaminck nu a fost niciodată integrat esteticii acestui curent.

Cît despre Utrillo, al cărui nume se rostește uneori în acest context, e limpede că pictura lui, autobiografie tragică, nu atinge niciodată metafizica durere universală, el disociază emotivitatea de actul creator propriu-zis. Pentru el, actul creației artistice înseamnă « un exercițiu natural și consolator, invocînd puterea magnifică a individului care-și ordonează senzațiile și care se simte capabil, acționînd, să depășească deșartele resentimente față de lume »[2].

Pictura franceză a atins zonele expresionismului, pornind, deci, ca și aceea flamandă, de la o realitate proprie. Arta medievală, investigată de Rouault sau de Bernard Buffet, se înfățișa cu o înțelegere deosebită a păcatului și a pedepsei, prezentă în statuarul de la Chartres. O întreagă tradiție a neliniștii metafizice a omului confundat cu universul și cu propria soartă străbătea arta franceză, pornind de la monumentele galice și de la capitelurile de la Saint-Benoît-sur-Loire, de la ritmurile sacadate ale sculpturii de Moissac și de la figurile cu contururi aspre ale lui Claus Sluter sau Ligier Richier, de la maestrul anonim al acelei deznădăjduite *Pietà* a școlii din Avignon, pînă la halucinantele viziuni ale lui Géricault, la agitația grandilocventă a lui Delacroix, la polemica socială a lui Daumier. De aici a pornit arta lui Rouault, fertilizată de atmosfera contemporană, încărcată de amenințarea războiului, atmosferă de criză morală și socială.

---

[1] Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, II, Bruxelles Paris, 1955, p. 173.
[2] *Idem*, p. 179.

Din lecția maeștrilor goticului german (de pildă, a lui Conrad Witz) care saturau tonurile, dînd culorilor « o luxoasă autoritate »[1], cum spunea Focillon, din nevoia lor pentru o intensitate expresivă, în care totul e puternic, concret, în care carnea e grea asemenea lemnului și pietrei, a deprins Rouault acea materialitate gravă care întrunește trăsături ale goticului de pe cele două maluri ale Rinului.

Georges Rouault — « conștiință morală clară ca diamantul »

Însingurarea lui Rouault nu înseamnă un refuz de a cerceta realitatea. Într-o carte de mărturisiri, artistul își îndemna confrații: « Nu întoarce spatele timpului în care trăiești..., nu căuta mereu să te aperi în polemici care sînt cu totul inutile dacă tu însuți nu te afli într-o constantă comuniune cu contemporanii tăi, chiar dacă ei nu te iau în seamă nici măcar ca pe o piatră din drum »[2].

Creația lui Rouault e, mai presus de toate, mărturia apartenenței la o epocă, « tocmai pentru că — observă Lionello Venturi — s-a declarat cu violență împotriva ei »[3]. Această opoziție față de epocă și de valorile recunoscute de ea s-a declarat foarte devreme. Pictorul va respinge destul de curînd academismul idealizat spre care îl împingea viziunea maestrului său, Gustave Moreau. (În atelierul lui Moreau, el fusese coleg cu alți artiști ce se vor răscula, nu peste mult timp, înpotriva academismului, Matisse, Marquet și Pallady, printre ei). « Omul cel mărunt cu nasul rupt (Michelangelo) ne spune că orice artă este o devoțiune. Poussin (adesea socotit cam pompos de unii tineri din generația mea, foarte atașați impresionismului și care au profitat de cîștigurile acestei școli într-o măsură mai mare decît cei care au inventat-o) nu vorbește oare despre arta nobilă și mută? Un anume parfum clasic emană din opera sa. Obișnuiam să merg și să-i văd tablourile în sălile aproape pustii ale Luvrului, prin 1895, în timpul plimbărilor noastre duminicale, împre-

---

[1] Henri Focillon, *Le Moyen Âge gothique*, Paris, 1965, p. 347.
[2] Georges Rouault, *Soliloques*, Neuchâtel, 1944, p. 89.
[3] Lionello Venturi, *Georges Rouault*, Lausanne, 1959, p. 16.

ună cu bunul nostru animator, Gustave Moreau »[1]. Viziunea lui va fi atît de personală, încît îl va deruta nu numai pe Apollinaire; e adevărat că, în 1905, Rouault va expune împreună cu *fauvii*, dar tocmai prezența sa alături de acești colegi de generație va demonstra diferențele dintre ei. El nu recurgea, pentru a-și exprima revolta și mînia, la exaltarea culorii; ci dimpotrivă, la culorile teroase și nocturne, la negru chiar. Lionello Venturi, subtil biograf al pictorului, afirmă că nici expresionismul german, nici arta abstractă, nici suprarealismul nu l-au interesat de fel pe Rouault.

« Fără să-mi însușesc atitudinea personajelor pictate de David în *Jurămîntul de la Jeu-de-Paume*, vreau să-mi rostesc pe scurt profesiunea de credință... Trebuie să spun, fără să insist prea mult, că am practicat această artă legendară cu mai mult sau mai puțin succes; am respectat o anume ordine interioară, niște legi care sper că sînt tradiționale. Indiferent la moda trecătoare și la părerile criticilor, artiștilor, negustorilor, cred că mi-am păstrat libertatea de a picta cum mă îndemna propriul suflet »[2].

Debutul său stă, însă, sub semnul unei atitudini care lega tradiția lui Daumier cu aceea a unor expresioniști din grupul de la Dresda, prevestind-o, într-un fel, și pe aceea a veriștilor. Picturile lui demonstrează preocuparea nu atît pentru destinul individului, cît pentru aspectele sociale ale existenței; justiția, prostituția, burghezia sînt atacate în imagini care nu ocolesc urîtul, ci îl subliniază prin deformări și prin încărcări violente ale pastei.

Este, în această îndelungă prelucrare a materiei, ceva din migăloasa răbdare a artizanului moștenită de la tatăl său, vernisor de piane la vestita fabrică « Pleyel ». « Se începe prin a fi un artizan, devii artist numai dacă poți, spunea Rouault. Dar nu-i mai bine, oare, să fii un artizan bun decît un biet artist oarecare? Iată o fațetă a problemei moderne [3]». Climatul în care s-a născut artistul explică devoțiunea cu care picta; pictura e îndelung elaborată și pe Rouault îl irita un acord coloristic fals, tot așa cum îl supăra pe tatăl său sunetul unei uși care scîrțîie. Dacă de-a lungul carierei,

---

[1] În Eric Protter, *op. cit.*, p. 187.
[2] *ibid.*
[3] Georges Rouault, *op. cit.*, p. 104.

tehnica sa a evoluat de la puritatea liniei pînă la suprapunerile straturilor de culoare, atitudinea lui de meşteşugar meticulos, dragostea pentru meserie nu s-au schimbat niciodată.

Rouault a fost un credincios, un catolic supus dogmelor bisericii. A atacat adesea urîtul pentru că el contravenea « ideii divine » despre frumuseţea omului, creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu. Desăvîrşirea morală, frumuseţea trupească erau pentru el semne ale puterii divine. Viciul şi ipocrizia tulburau ordinea primordială a creaţiunii şi de aceea erau denunţate. Pentru Rouault, era mai important să descopere (ca şi Ruskin, odinioară) urma divinităţii în lumea din jur, decît s-o preia din legenda biblică sau din textul hagiografic. Oamenii care cultivă viciul devin, astfel, personaje ale picturii sale. Cristos însuşi e o victimă a violenţei şi a cruzimii. Religia sa cobora pe pămînt unde era nemilos confruntată cu o realitate de loc transcendentă, apăsătoare şi rea. De altminteri, artistul va alege, în pictură şi în paginile de mărturii şi de comentarii, un limbaj direct, natural, care e limbajul oamenilor obişnuiţi, al « omului de pe stradă ».

El căuta astfel să descopere adevărurile în mediul înconjurător; şi aici întîlnea o realitate dramatică, o răsturnare a tuturor valorilor; aş spune că drama se produce în sufletul său nu în clipa întoarcerii extatice spre Dumnezeu, ci în aceea a confruntării cu lumea reală.

Picturile sale, mai ales cele din perioada 1903—1918, dezvăluie această necesitate de a vorbi limpede, într-o limbă inteligibilă, despre relele acestei lumi, pe care Rouault nu le înregistrează ca pe un destin inexorabil al umanităţii, ca pe o consecinţă a păcatului ei originar, ci ca pe elemente întreţesute într-o structură precis determinată în timp. Sînt înfăţişările pe care viciul, păcatul le-au luat în acei ani agitaţi ai istoriei moderne. A descoperit această mizerie a existenţei în mahalalele sordide ale Parisului, cu străzi înguste pe care trec oameni purtînd poveri, copii prost îmbrăcaţi. Altădată, a pictat o înmormîntare a unui sărac, o fabrică, la Gentilly, cu ziduri reci şi ameninţătoare. În peisajele citadine ale lui Rouault, ferestrele caselor par nişte ochi care privesc îngroziţi acest infern terestru ce se întinde pe străzile murdare. Şi astfel pictura catolicului Rouault va fi necruţător repudiată de Léon Bloy, în numele catolicismu-

lui: « Dacă ar fi fost un om de bună cuviință, un credincios, nu ar fi putut picta asemenea lucruri oribile; Rouault răscolește adîncurile păcatului și ale blasfemiei »[1].

În timpul războiului, în 1944, Rouault va picta un tablou intitulat *Homo homini lupus*. Scena, înfățișînd trupul unui spînzurat sub lumina halucinantă a lunii, a unei luni sîngerii, e un document care a fost comparat cu vehemența atacului din *Dezastrele războiului* lui Goya. Dar compoziția are simplitatea tragică a vitraliului medieval, contururile sînt desenate cu o linie groasă, aspră care elimină detaliul, transformînd imaginea într-o compoziție monumentală.

Artistul a disprețuit, în primul rînd, vulgaritatea și suficiența burgheză pe care le-a socotit principalele vinovate pentru apariția urîtului în lumea contemporană. Burghezul « căruia nu-i reproșez — scria el — nici cruzimea, nici egoismul, inconștient adesea sub masca sa ipocrită; dar mai ales grija lui pedantă de a ne face să credem că el face pămîntul să se învîrtească, ne făgăduiește fericirea gîndindu-se numai la fericirea sa. Comic și grotesc, dacă nu pretinde, sub înfățișarea falsei sale bonomii, să devină împărțitor al dreptății »[2]. În acest act de acuzare se deslușesc, așa cum a relevat Venturi, surprinzătoare corespondențe cu *Ubu-roi* (operă pe care Rouault avea s-o ilustreze); aceeași manieră de bufonerie a atacului împotriva lăcomiei feroce și dezumanizante, a lipsei de conștiință a celui care săvîrșește răul. Burlescul ia proporții gigantice, răul devine o forță supranaturală.

Alteori, burlescul devine o modalitate de evadare într-o lume feerică, singura care păstrează — ca în Cervantes — încrederea într-o bunătate naivă. Clownii lui Rouault nu vor avea înțelesul halucinant al măștilor lui Ensor sau Nolde; sub rîsul lor grotesc se va ascunde, precum la luxemburghezul Joseph Kutter sau la românul Tonitza, mărturia unei umanități care suferă, neștiută. Rouault va picta adesea portrete de clowni, unora le va împrumuta propriul chip; îi vor fi dragi pentru că au demnitatea durerii, pentru că arta lor e simplă și sinceră. Nu va transforma aceste por-

---

[1] Cf. Jorge Romero Brest, *La pintura Europea contemporanea (1900—1950)*, Mexico, 1966, pag. 92.
[2] Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 20.

trete într-o caricatură, ci le va dărui compasiunea lui. Baudelaire scrisese cîndva: « Comicul este, din punct de vedere artistic, o imitație; grotescul e o creație... »[1].

Rouault îi va iubi pe oamenii aceștia simpli, dar va fi sarcastic față de cei care, cu adevărat, vor înșela natura — fundamental bună — a omului și o vor perverti. Pentru el, justiția burgheză, virtutea clamată de moraliștii vremii, erau doar niște parodii. În aceste pînze de tinerețe, în care atacul este direct și explicit, vede un critic de artă de talia lui Francastel « pe cel mai bun Rouault »[2]. Întreaga sa artă a fost expresia unui efort de a se salva din lumea vulgarității și a urîtului, polemizînd cu ea, alteori căutînd refugiul în zonele legendei evanghelice. Raporturile sale cromatice vor demonstra apropierile de arta lui Cimabue și, mai ales, de vitraliile secolului al XIII-lea, (profilurile personajelor sale, lapidar desenate, amintesc și efigiile monedelor bizantine). De altminteri, Rouault va lucra cîteva vitralii pentru biserica din Assy; simplificările suprafețelor colorate, subliniate energic de un cearcăn negru, își trag obîrșia din această tehnică a juxtapunerii unor fragmente care capătă lumina ce le străbate, consistența întregului.

Creația lui Rouault e aspră, chiar și peisajele care evocă ținuturile însorite ale sudului mediteranean au o culoare ternă, apăsătoare. A fost un artist tragic, care a convertit viziunile lui în imagini ale căror personaje participă la o dramă uriașă, năzuind să se salveze, să afle tărîmurile purității. Rouault nu i-a osîndit decît pe cei care se complac, care nu încearcă să iasă din lumea urîtului. Criștii săi sînt niște oameni obișnuiți, s-a spus, care cutreieră, deprimați, cartierele mărginașe ale orașelor industriale[3]. « Clownii și prostituatele, judecătorii și Criștii sînt personajele unui circ, ale unui carnaval pe care-l mînă însăși moartea și dezolarea »[4]. În pictura lui, în litografiile comentînd textul biblic, trăiește o lume a ororii; magii și cruciații săi, înveșmîntați în aur și purpură, sînt desprinși dintr-o lume reală a păcatului și a luxuriei pe care Rouault a înregistrat-o, rămînînd cre-

---

[1] Ch. Baudelaire, *Variétés critiques*, Paris, 1924, p. 142.
[2] Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 176.
[3] Vezi Waldemar George, *op. cit.*, p. 32.
[4] Herbert Read, *op. cit.*, p. 238.

dincios îndemnului formulat de el însuşi: «Păstrează-ţi o conştiinţă clară ca diamantul. Nu întoarce spatele timpului în care trăieşti !»

Gromaire – artă a dezolării şi a speranţei

Marcel Gromaire a ajuns la expresionism nu prin intermediul picturii medievale şi a statuarului gotic. El s-a apropiat de estetica mişcării prin Permeke şi Beckmann[1]. Formele au, în pictura lui, aceeaşi structură puternică, aceeaşi severitate ca şi în tablourile contemporanului său flamand. Scenele rustice înfăţişează aceiaşi ţărani cu trupuri lemnoase; sub un cer de furtună, silueta unui cosaş se înalţă asemenea unui menhir, dură şi stranie. Soldaţii veghind în tranşeele mocirloase, ciudaţi ostaşi medievali, îmbrăcaţi în fier, sînt parcă sorbiţi de pămînt.

Gromaire a pictat, în tradiţia Beckmann, infernul oraşelor, cu muncitori striviţi, parcă, de zidurile înalte, cu lumea interlopă a tavernelor, oameni cu priviri rele şi bănuitoare. Factura post-impresionistă, divizarea tuşei detaşează volumele, le situează într-un spaţiu închis, în care pluteşte o atmosferă de pierzanie, de oboseală sufletească. Nudurile feminine, descrise cu o linie precisă, monumentale ca nişte coloane, de o frumuseţe carnală, robustă, contrastează cu figura unei bătrîne care prevesteşte apropierea morţii, presimţită parcă de femeia cu priviri halucinate ce încearcă să scruteze viitorul (tabloul *Liniile palmei*, 1935).

În schimb, în comuniune cu natura, omul îşi redobîndeşte puterea de a se bucura. E o relaţie asupra căreia expresionismul a revenit adesea şi înăuntrul căreia, la Gromaire, omul devine un simbol, înfruntînd timpul. Aici, într-o natură luxuriantă, femeile care se scaldă au o înfăţişare de zeiţe păgîne ale feminităţii. Gromaire n-a aderat la estetica niciunuia din curentele artistice ale vremii; discutarea lui în cadrul expresionismului e îngăduită — totuşi — de tendinţele majore pe care le dezvăluie pictura sa. Bineînţeles, nu în sensul acelei dezordini patologice care a devenit (în Scandinavia şi în Germania) sinonimă cu acest curent. Şi,

[1] Vezi René Huyghe, *Les contemporains*, Paris, 1939, p. 271.

dacă artistul îi evoca pe Cézanne și pe Seurat, aceasta însemna că el a căutat — în primul rînd — să se supună unor severe procedee compoziționale. Indiferent de subiectul picturilor sale, Gromaire ascultă de exigențele unor formule grafice precise. Semnificativă este, în această privință, pînza *Războiul*, expusă în 1925; el recompune aici viziunea unui univers monumental din care erau excluse pitorescul și anecdota, ceea ce îi apropie pictura de frescă.

El e socotit, împreună cu Lurçat, printre « novatorii contemporani ai tapiseriei [1]», introducînd în tradiția atelierelor de la Aubusson și Gobelins o concepție mai riguroasă, mai puțin decorativă a funcției culorii.

Arta lui Gromaire e o surprinzătoare întîlnire între sentimentul dizolvant al mizeriei existenței și robustețea încrederii în valorile naturale.

Goerg și lumea păcatului

« Ceea ce iubesc în artă e omul. Știu foarte bine ceea ce, în general, se știe chiar prea bine (știința se realizează astăzi în dauna emoției): că tabloul își are legile sale, că e o suprafață plană, o combinație de volume; dar cred că asta nu e de ajuns ».

Edouard Goerg e mai apropiat de arta Paulei Modersohn-Becker, cu toate că obîrșiile viziunii sale trebuiesc căutate în pictura de coșmar a lui Füssli, îndepărtat precursor al suprarealismului. Lumea picturii sale e aceea a păcatului carnal, a comerțului cu dragostea; personajele sînt femei de noapte, văzute în decorul unui pasaj cu vitrine luminate și cu unghere adînci de umbră, în salonul, mobilat cu lux strident, al unui bordel. Figurile lor trădează o anume morbiditate perversă, chiar cînd păstrează, uneori, o aparentă puritate adolescentină. Viciul este atotputernic și omniprezent, pătrunde în existență și o supune. Cromatica sa e, totuși, calmă și are cîteodată un aer agreabil, îndepărtat de vehemențele expresioniste, ceea ce face ca încadrarea lui în curent să întîmpine unele dificultăți.

---

[1] Michel Ragon, în *Dictionnaire de la peinture contemporaine*, p. 154.

Francisc Gruber îi admira, ca şi artiştii *Punţii*, pe Grünewald, Dürer şi Altdorfer. Pictorul care va muri în 1948, la 36 de ani, era o fire maladivă, « zidit în citadela lumii sale interioare, asemenea personajelor lui Kafka »[1]. Lumea aceasta e a unor mari pustiiri, a unor cîmpuri întinse pe care nu cresc decît bălării, ochiuri tăcute de ape, ecluze închise, epave de nave. Pe fundaluri de ruine se proiectează nuduri, forme alungite, stilizate asemenea Evei din imaginile medievale. E un univers fantastic în care elemente disparate se alătură halucinant, într-o mişcare ameţitoare. Scenele cotidiene, interioare de ateliere, obiecte ale vieţii obişnuite sînt comentate de o mitologie de figuri simbolice, de monştri care reprezintă existenţa interioară a individului. Pictura sa se opune tuturor preocupărilor decorative sau senzuale. Ultimii ani ai vieţii, marcaţi de boală, sînt anii în care creează o artă aspirînd deopotrivă spre marea puritate şi spre o expresie capabilă să fie pe deplin inteligibilă tuturor.

Gruber avea 27 de ani cînd a izbucnit războiul. Tabloul Franţei înfrînte, al oraşelor nimicite de bombe, al şoselelor pline de convoaie ale refugiaţilor, l-a îndurerat pe artist. Ideile sale despre răul universal, despre urîţenia lumii căpătau o înfăţişare concretă. De data aceasta, victima nu era ideea abstractă de *umanitate*, ci însăşi umanitatea ţării sale. Pictura sa va aborda, acum, adevărate parabole. Franţa va fi *Femeia înecată*, deasupra căreia se rotesc corbii; va fi *Iov*, agonizînd, lovit de nenorociri. În 1942, Gruber va înfăţişa *Poetul*, o fiinţă famelică, deprimată, veghind în pragul unei uşi smulse din zid. Cerul vast e străbătut de ameninţătoare maşini zburătoare. Pegas rătăceşte pe stînci sterpe, căutînd în van un fir de iarbă, în vreme ce deasupra lui se lasă o pasăre rănită care-şi cheamă zadarnic suratele plecate spre depărtare. Amor, biet copil schilod, zace ucis în iarbă. Linia incisivă, volumele decupate pe cerul de un albastru rece sînt deopotrivă ale enluminurei gotice, ale lui Dix, dar şi ale suprarealismului.

---

[1] Waldemar George, *op. cit.*, pp. 32—33.

Relaţiile cu Renaşterea franceză ale lui Bernard Buffet sînt mai clare. Înscrierea în spaţiu a compoziţiilor sale urmează schema simetriilor din tapiseriile angevine sau din marea *Pietá* a lui Enguerrand Charonton. Dar trupurile sînt lemnoase, ţepene, membrele sînt alungite expresiv ca în pictura protocreştină. Dramatismul lui e narativ, se întemeiază pe o succesiune de parabole. Ca şi la Ensor, mitologia evanghelică e actualizată, Christos e adus să sufere şi să moară printre contemporani, să devină un simbol paroxistic al suferinţei din lumea modernă. La *Coborîrea de pe cruce* a lui Isus (pictată, cu titlul *Pietá*, în 1946) asistă oameni ai vremii contemporane. Peisajul e perfect anonim, un cîmp alb roşiatic, pierzîndu-se în cerul cenuşiu, de metal; doar crucile, trupul osînditului şi veşmintele celor care asistă pun pete brune, de lemn vechi, în această compoziţie dezolantă, dedicată unei lumi care suferă şi-şi plînge morţii.

Pînă şi naturile lui moarte au ceva lugubru: lucruri vechi, stricate, farfurii sparte, cuţite rupte, schelete de peşte. Cleştii crabilor seamănă cu nişte fălci de fier, în mijlocul mesei stă capul unui viţel adus de curînd de la măcelărie, într-un vas — flori uscate... Totul într-o factură coloristică extrem de simplificată, sprijinită pe tonuri surde, brunuri, griuri şi negru.

Şi pentru Buffet, ca pentru toţi artiştii acestei generaţii care, în 1939, abia se apropia de anii adolescenţei (e născut în 1928), războiul, ocuparea Franţei au însemnat o tragedie pe care a simţit-o ca pe a sa proprie. *Războiul*, compoziţie de largi proporţii, se întemeiază pe aceleaşi elemente fabuloase ca acelea ale lui Beckmann: oameni mutilaţi, torturaţi, asasinaţi. Dar torturile sînt mult mai diabolice: prizonierii sînt decapitaţi, traşi în ţeapă, arşi cu fierul roşu. Realitatea însăşi a ocupaţiei naziste, scormonind amintirea tînărului artist, fusese chiar mai sălbatecă decît cea pe care şi-o putuse imagina pictorul unei generaţii mai vechi. Buffet este, în pictura franceză, ceea ce sînt « tinerii furioşi » în dramaturgia engleză: un spirit neliniştit, incapabil să se adapteze unei societăţi aberante, în care tragismul existenţei zilnice ia dimensiuni înspăimîntătoare.

Artistul cu sensibilitatea cea mai acut expresionistă, la modul morbid, venea, însă, din patria lui Kandinsky și Jawlensky. Se numea Chaïm Soutine. S-a spus despre el că a fost pictorul care, mai mult decît oricare altul, a dat operei fibra propriului său trup [1].

A sosit la Paris în 1911 (avea, pe atunci, 17 ani); era un singuratic, purtînd în sine amintirea unei copilării triste, petrecută în atmosfera de teroare a ghetto-ului, ceea ce va da structurii sale sufletești o hipersensibilitate maladivă. Singurul său prieten va fi Modigliani, în tovărășia căruia va duce o existență săracă, lipsită de orice bucurii; iar după moartea nefericitului său prieten, în 1920, se va claustra într-o izolare dureroasă. A evitat cu încăpățînare orice prezență a operelor sale într-o expoziție și numai o entuziastă monografie a lui Elié Faure îl va face cunoscut publicului parizian. Va muri în Parisul ocupat de naziști, în 1943, după o operație chirurgicală nereușită.

Pentru Soutine, culoarea era « o prelungire fizică a nervilor exacerbați »[2]. O pictură sfîșietoare, trădînd acea « dezordine a tuturor simțurilor » despre care vorbea Rimbaud, înfățișînd tipul « poetului-profet ». Un artist care în dragostea și suferința universală s-a căutat, neistovit, pe sine. Indiferent la teoriile estetice ale vremii, Soutine e un expresionist din instinct. Fervoarea s-a prefăcut în delir, durerea a devenit patologică. În jur nu vede decît moarte, sînge, demență. Lumea e o alcătuire infernală, un holocaust, pe care el o transpune într-o linie fracționată, într-un ritm de cataractă [3]. Ea se concretizează în imaginea unui bou jupuit (care nu are, însă, acea somptuoasă materialitate din tablourile lui Rembrandt, ci rămîne, pur și simplu, o halcă de carne sîngerîndă), a unui cocoș jumulit de pene, a unor fructe grele de sucuri, de culoarea sîngelui.

La început, Soutine a abordat un stil întrucîtva mai lapidar, peisaje în tonuri terne, un colț de plajă căruia

---

[1] Jean Leymarie, *Catalogul* celei de-a XXVI-a Bienale de la Veneția, 1952, p. 179.
[2] Herbert Read, *op. cit.*, p. 238.
[3] Vezi Monroe Wheeler, *Soutine*, 1950, p. 61.

cîteva accente fierbinţi de culoare îi transmit o anumită agitaţie. O *Natură moartă cu heringi* e simbolică în dezolanta ei simplitate. Pe o farfurie, trei peşti cu gurile căscate larg, cu ochii rotunzi, parcă înspăimîntaţi, alături, două furculiţe, asemenea unor mîini cu degete lacome. Totul, într-o tonalitate de brun şi de negru, în acelaşi timp detaliu autobiografic (tabloul e pictat în anii de foame ai prieteniei cu Modigliani) şi o parabolă despre mizeria universală. Natura moartă, care la Cézanne însemna transcrierea unei notaţii obiective, consemna, de data aceasta (de altminteri, ca în cazul multor artişti moderni şi, mai ales, al celor înrudiţi, într-un fel sau altul, cu expresionismul), o stare de spirit concentrată în obiectele care, astfel, îşi pierdeau înţelesul lor concret, material, şi deveneau valori psihologice. E o anxietate bolnăvicioasă, perfect explicabilă prin împrejurările existenţei artistului.

Pentru că Soutine n-a fost un artist *predestinat* suferinţei. Viaţa a fost aceea care i-a dăruit inimaginabila durere. Este mai cu seamă durerea din portretele pictate în ultimele două decenii ale vieţii. Obrazul personajelor sale e strîmbat convulsiv de un zîmbet răutăcios, sau de o durere care vine din străfundurile unei conştiinţe bolnăvicioase. Un *Copil de cor*, aşezat în cadrul pictat fără prea multă preocupare pentru construcţia compoziţională, are o faţă prelungă, maladivă, un gît subţire, şi ochii mari, resemnaţi trist şi blajin. Dar roşul manşetelor, al gulerului, şi al poalelor veşmîntului, un roşu puternic, incendiar, dă întregii imagini o tensiune extenuantă. Un portret de femeie în roşu comunică aceeaşi exasperare; culoarea e corosivă, roade contururile. Privirea vicleană, trupul pe care-l ghiceşti diform sub faldurile rochiei de culoarea sîngelui, cochetăria deplasată a pălăriei cu boruri largi şi a medalionului ce atîrnă, inert, de gît, comunică un violent sentiment de dezgust. Un groom, îmbrăcat şi el în roşu, cu cap mic, cu faţa strîmbă, cu degete groase este, aşa cum s-a spus « o vivisecţie »[1]. Dar e o vivisecţie a tristeţii patologice; torsiunea liniei, contracţia formei, incandescenţa culorii accentuează morbidul înfăţişării personajului.

---

[1] Waldemar George, *op. cit.*, p. 36.

Era și firesc ca acest pictor (a fost numit « nihilist », pentru incapacitatea lui de a descoperi frumusețea în lume), deprimat și maladiv, să se întoarcă (precum odinioară Géricault) spre cazurile paroxistice. *Nebuna* din 1920 este una din acele opere de observație minuțioasă și de expresie fugoasă a unei psihologii bolnave. Privirea fixă, halucinată, părul ieșit în dezordine de sub pălăriuța ridicolă și căzînd în dezordine pe umerii rochiei (bineînțeles, rochia e roșie), mîinile țepene, trăsăturile răvășite ale feței sînt, parcă, detalii ale unei interpretări moderne ale unui celebru portret pictat de Géricault cu un secol mai devreme. La drept vorbind, nu se poate marca o diferență prea precisă între această bolnavă, declarată ca atare de Soutine, și personajele obișnuite ale picturii sale; în toate zvîcnește aceeași neliniște bolnăvicioasă.

Nu cred că e adevărată afirmația conform căreia Soutine « niciodată ... nu și-a privit personajele cu un pic de căldură. N-a făcut altceva decît *să constate* (s.n.) decăderea, asprimea și singurătatea lor »[1]. Mi se pare că dreptatea e de partea lui Jacques Lassaigne care socotește că « secretul lui Soutine e acela al unei mari iubiri. El nu poate îndura imposibilitatea ființelor de a comunica între ele, imobilitatea, vacuumul morții »[2]. Tristețea portretelor e însăși tristețea sa. El a participat, a comentat, s-a înduioșat de soarta oamenilor pe care i-a înfățișat. Nu a fost un indiferent. O demonstrează și peisajele, bîntuite, parcă, de o vijelie aprigă. Copacii se clatină, casele stau să se năruie, liniile întregii priveliști aleargă, agitate, ca niște flăcări bătute de vînt. O zguduire seismică răstoarnă întreaga perspectivă.

Sursele lui Soutine (se vorbește frecvent de El Greco[3]) sînt altele decît ale lui Rouault sau Buffet. Crisparea stă sub semnul sîngelui, a suferinței exteriorizată exploziv; nu e răscolitoarea durere lucid exprimată în tablourile școlii franceze ce descind din viziunea gotică, demna suferință a școlii din Avignon.

Soutine e un convulsiv, ceilalți expresioniști ai școlii de la Paris își controlează rațional afectele, transformîndu-le

---

[1] J.E. Muller, *Pictura modernă*, III, București, 1968, p. 20.
[2] Jacques Lassaigne, în *Dictionnaire de la peinture moderne*, pag. 352.
[3] E. Szittya, *Soutine et son temps*, Paris, 1955, p. 19.

în ritmurile poetice ale unei participări lucide la drama umanității. Sensibilitatea excesivă a lui Soutine e dureroasă ca însăși priveliștea bucăților sfîrtecate de carne pe care le-a pictat, atîrnînd, sîngerînde, în cîrligele abatoarelor.

ÎN ITALIA

Umanismul funciar al ideologiei expresioniste a luat, în opera pictorilor italieni, un curs surprinzător, consternant. Trăsătura fundamentală a expresionismului a fost, în întreaga Europă, cultivarea sentimentului participării la dramele contemporanilor. (Excepțiile sînt puține: un Brusselmans, un Soutine...) Dar la nici unul nu se poate vorbi în vreun fel despre sensuri artistice care să provină din supunerea deliberată, pragmatică, față de direcțiile cele mai agresive ale anti-umanismului din acest secol. În vreme ce unii dintre reprezentanții cei mai ilustrativi ai expresionismului italian vor eșua, în cele din urmă, în fascism.

Începuturile lui Lorenzo Viani sînt influențate de anarhism, foarte activ la începutul secolului în orașele de pe coasta Liguriei și a Toscanei. În anii aceia, în care trădarea idealurilor risorgimentiste dusese la instaurarea puterii industriașilor și a bancherilor, textele lui Bakunin — îndemnînd la răsturnarea sistemului social — au avut un ecou larg printre muncitorii și intelectualii dezamăgiți de tabloul vieții contemporane. Viani l-a citit pe Bakunin și a condus grupul anarhist de la Viareggio [1].

Aceasta se va reflecta în nonconformismul artei sale care, la început, se apropia de existența mizeră a pescarilor, a muncitorilor portuari, a vagabonzilor. Drama « umiliților și a obidiților » e povestită într-un limbaj aspru și crud, violent ca însuși destinul acestor oameni. Viani era polemic, asemenea expresioniștilor de la *Puntea;* tonul brutal al polemicii sale îi transformă arta în sarcasm. E și el un temperament exacerbat care frînge liniile, așază culorile în ritmuri discontinui; dragostea pentru oamenii pe care-i reprezenta era sinceră, copleși-

---

[1] Vezi Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 133.

toare, lipsită de orice element livresc. « Eu desenam acele figuri aspre şi istovite de lucrători şi de sărmani din care mă trag şi pe care i-am iubit cu devotament de fiu... Mîini anchilozate, picioare torturate, capete năucite, oameni văzuţi cu ochi fizici dar printr-o dragoste spirituală şi o fermă credinţă de concepţii »[1].

Atmosfera picturilor lui Viani dinaintea războiului nu este aceea a morbidităţii, a dezechilibrului psihologic; ci a mîniei pedepsitoare, primitive. Desperarea nu provine din extenuanta scrutare a sufletului, ci din contactul pătimaş cu lumea exterioară. În grupul de anarhişti livornezi (în care Viani era unul dintre conducători) s-au afirmat valori incontestabile ale culturii italiene — Ungaretti printre ei; dar, dintre toţi, pictorul acesta neliniştit şi agresiv a fost cel care a intuit cel mai tragic criza societăţii europene. A înţeles-o confuz, de altminteri, ca mai toţi anarhiştii vremii, şi concluziile îl vor duce, pe neaşteptate, spre fascism.

Ottone Rosai a refuzat şi el soluţiile unei arte clasicizante care primise girul personalităţii lui d'Annunzio. A căutat să exprime, fără podoabe calofile, adevărul despre oamenii pămîntului toscan, despre locuitorii mahalalelor florentine, tăcuţi şi însinguraţi. Personajele sale sînt la fel de uscăţive ca şi acelea ale primitivilor şcolii toscane din secolul al XIII-lea. Esenţializate, închise într-un fel de carcasă lemnoasă, ele poartă semnificaţiile unei dureri demne, pe care nu vor s-o comunice celor din jur, la care se gîndesc îndelung, fără gesturi mari, fără vehemenţele exterioare ale lui Viani. Aşezate într-o compoziţie, ele arhitecturează spaţiul în ritmuri simetrice. Trec unul pe lîngă altul pe străzile înguste, joacă, tăcute, cărţi, aşteaptă în colţuri întunecate, îşi beau (ca femeile lui Degas), singuratice, paharul de băutură tare. Sînt hoţi şi prostituate, lumpeni, crîşmari, venind dintr-o lume a pierzaniei, a pustiului sufletesc, proiectîndu-se pe un decor mohorît deasupra căruia se boltește cerul, de un albastru inutil.

Mario Sironi a devenit pictor, părăsindu-şi studiile de inginerie. La Academia de artă se va împrieteni cu Severini şi

---

[1] Cf. Giuseppe Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910–1950)*, Milano, 1960, p. 76.

cu Boccioni, alături de care va participa la bătălia futurismului. Dar el nu va împărtăşi preocupările de simultaneitate « spaţio-temporală » a prietenilor săi. « Vreau să exprim, la modul epic, condiţia omului contemporan », va mărturisi el. Aşa încît se va consacra edificării unui univers poetic impregnat cu o rară forţă emotivă. O călătorie în Germania va contribui la consolidarea unor trăsături expresioniste, pe care — însă — Mario Sironi le va interpreta într-un mod foarte personal. Materia « tratată adesea cu simţ sculptural » [1], devine material al unei construcţii puternice, se aşază ca nişte plăci de metal, sau ca nişte bucăţi vechi de argilă. Compoziţia, amplă şi severă, devine grandioasă în picturile murale, culoarea atinge armonii surde în care, din loc în loc, ţîşneşte un accent de un roşu incendiar. Sînt amintiri îndepărtate din pictura lui Monticelli, altele — mai recente — din Rouault. Mai tîrziu, către sfîrşitul deceniului al treilea, Sironi va face concesii retoricii şi academismului; erau rezultatele presiunii ideologice exercitate de fascism asupra artei italiene din acea vreme. Începea o lungă perioadă de criză în existenţa unui mare artist, a unui solitar îndrăgostit de înfăţişările acestei lumi materiale.

Şi Viani, şi Rosai, şi Mario Sironi (care pictase peisaje urbane dezolante, pustiuri asfaltate, populate de muncitori gîrbovi şi de cerşetori) vor fi atraşi de fascism. Fără să adere întru totul la arta aceea care exalta tradiţia imperială, cu cohorte şi cu bărbaţi muşchiuloşi, cu femei zdravene, cu chipuri zîmbitor-optimiste, ei vor încheia un penibil compromis. « Opoziţia neoromantică la civilizaţia capitalismului modern » îi adusese şi ea, într-o măsură, sub flamurile ideologiei mussoliniene [2]; dar explicaţia nu e suficientă, atîta vreme cît şi futuriştii, care exaltaseră « frumuseţea maşinii », vor evolua spre aceeaşi gîndire profund anti-democratică şi anti-umanistă. Insatisfacţia firească a acestor artişti, foarte tineri în anii tulburi ai crizei dinaintea războiului, nu se întemeiase pe suportul unor idei politice mai clare. Aversiunea lor instinctivă faţă de capitalism a putut fi convertită de demagogia fascistă într-o proslăvire a ideilor politice ale lui Mussolini. O încheiere tragică a unei evoluţii artistice care debutase energic, dar

---

[1] M. Valsecchi, *Sironi*, Milano, 1950, p. 13.
[2] Vezi Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 138.

haotic, ca o aspirație de a înfățișa drama cotidiană a existenței în niște condiții sociale foarte concrete. Și, în vreme ce foștii tovarăși de idei ai lui Viani, Rosai, Sironi, expresioniștii germani, erau hăituiți și asasinați de nazism, foștii expresioniști italieni primeau dovezi de prețuire din partea regimului lui Mussolini.

MEXIC : EXPRESIONISMUL ȘI VALORILE SALE REVOLUȚIONARE

Expresionismul a depășit de mult granițele culturii germane, înăuntrul cărora s-a afirmat, pentru întîia dată, pe temeiurile programatice cele mai ferme; el a atins zone foarte îndepărtate ale literaturii și artei europene și extra-europene. Cît de discutabilă este teoria « caracterului exclusiv germanic al artei expresioniste » o demonstrează nu numai difuziunea curentului în arta franceză, italiană sau mexicană (chiar și în colinele inundate de soare ale străvechii Elade, un artist cum este Manolis Callcyannis descoperă un freamăt neliniștitor al luminii care acuză contururile), ci și tradiția din care descinde expresia sufletească a reprezentărilor expresioniste. Artei lui Grünewald, Cranach, Altdorfer, i se adaugă statuarul și vitraliul goticului din secolul al XIII-lea, latin în esența spiritualității sale [1].

Din Spania lui Goya și a lui Picasso (el însuși apropiat, o vreme, în „perioada albastră", de expresionism), s-a făcut auzit glasul de o stranie deznădejde a lui José Gutierrez Solana. O pictură care încearcă să ilustreze patimile secrete ale existenței, se proiectează pe decorul sordid al mahalalei madrilene sau al porturilor cantabrice. În serbările rustice, el descoperă ritualuri de o străveche măreție. Arta lui e un fel de muzeu al figurilor de ceară, fantastic animate. Grupuri de oameni pictate într-o pastă groasă, cu reflexe verzui (ce-l amintesc pe

---

[1] Vezi Henri Focillon, *Art d'Occident*, tome 2, *Le Moyen Âge-gothique*, Paris, 1965, p. 181.

Goya), se agită zadarnic. E o conştiinţă acută a destinului tragic al unui întreg popor, destin prevestit de gînditorii generaţiei precedente, Unamuno şi Ortega y Gasset, îndeosebi. O pictură a mizeriei morale, a deznădejdii unui intelectual obsedat de viziunea răscolitoare a unei Spanii sufocate de misticism şi de sărăcie.

Unul dintre cele mai specifice moduri de preluare a expresionismului îl reprezintă creaţia unora dintre artiştii muralişti mexicani. Opera lui Diego Rivera, a lui David Alfaro Siqueiros şi a lui José Clemente Orozco este evident înrudită cu aceea a veriştilor de la *Neue Sachlichkeit*. Dar viziunea lor epică e monumentală, ea integrează o întreagă istorie care vine de departe, din vremurile vechi ale civilizaţiei aztece şi ale epocii coloniale. O artă revoluţionară, energică şi robustă, afirmînd idealuri sociale generoase. Siqueiros a participat, la 15 ani, la o grevă a studenţilor la bele-arte din Mexico, grevă a cărei consecinţă imediată va fi întemeierea celei dintîi şcoli de pictură în aer liber. Curînd după aceea, cînd se dezlănţuie prigoana împotriva elementelor democratice, Siqueiros se înrolează în armata revoluţionară, distingîndu-se în luptele purtate împotriva dictatorului Huerta. Venit la Paris, în 1920, îl va cunoaşte pe Rivera, împreună cu care va proclama necesitatea « unei arte monumentale şi eroice după exemplul marilor tradiţii prehispanice ale Americii »[1]. Nu va rămîne multă vreme în Europa, socotindu-se dator să se întoarcă în patrie şi să lupte mai departe împotriva reacţiunii. Anul 1922 e cel care marchează începuturile sale de pictor muralist: acum pictează o frescă amplă la Şcoala Naţională Preparatoare din Ciudad de Mexico. Ea vestea întoarcerea la stilizările din stampa populară, în care se împlineau şi străvechi tradiţii ale artei precolumbiene; o întreagă mitologie a cerului şi a adîncurilor pămîntului. Sensul acestei arte noi (pe care, în aceeaşi vreme, o promovau şi Rivera şi Orozco) era net revoluţionar. « Se pune problema — va declara mai tîrziu Siqueiros — a unei arte pentru mase, a unei picturi fundamental diferită de aceea de şevalet. E vorba, într-adevăr, de o altă disciplină care impune o altă structură mentală »[2].

---

[1] Cf. Hans F. Secker, *Diego Rivera*, Dresden, 1957 p. 72.
[2] În Robert Herbert, *op. cit.* p. 132.

Pentru el, artistul nu se justifică în afara vieții sociale: Siqueiros participă la organizarea grevelor, devine secretar al Sindicatului pictorilor, sculptorilor și gravorilor mexicani, cîțiva ani mai tîrziu organizează sindicatul minerilor. E arestat în cîteva rînduri și e silit să se exileze. În 1935, la New York, înființează un atelier experimental pentru studiul picturii murale. Un an mai tîrziu, cînd se va declanșa agresiunea fascistă împotriva republicii spaniole, va deveni locotenent-colonel în brigăzile internaționale. Întors în țară după înfrîngerea forțelor republicane, va fi arestat din nou. În îndelungatul exil care va urma, el va fi un adevărat sol al unei arte profund revoluționare. Vastele compoziții murale, precum *Moarte invadatorilor* (lucrată în Chile) sau *Alegorie a egalității rasiale* (în Cuba) demonstrează comunitatea culturii latino-americane, identitatea problemelor care solicitau o rezolvare radicală în țările acestui urgisit continent. Guvernul revoluționar de la Havana îl va invita să decoreze fațada Politehnicii, statul mexican îl va chema, în sfîrșit, să realizeze două fresce uriașe (una din ele, înfățișînd *Revoluția* mexicană, pentru muzeul de Arheologie din Chapultepec, urma să aibă 450 m.p.). Dar înăsprirea reacțiunii va atrage după sine o nouă întemnițare a acestui artist mexican care va fi eliberat numai după repetatele proteste ale întregii opinii publice internaționale.

Diego Rivera va debuta sub semnul școlii de la Paris, unde urmărise cu luare-aminte experiențele pictorilor din Montmartre, îndeosebi cele ale cubiștilor Braque, Picasso, Gris. Întors în Mexic, va descoperi arta maya și aztecă; suflul revoluționar care străbătea pe atunci societatea mexicană va înrîuri adînc viziunea acestui artist, pînă în acel moment atît de rezervat și de timid. Sub influența acestor idei revoluționare, el se va îndrepta spre o artă de o mare vigoare a expresiei, o artă care însemna pentru el « însăși rațiunea existenței ca pictor și ca om ».

Frescele lui Rivera sînt adevărate pagini ale istoriei mexicane, ale luptelor populare, ale violentelor ciocniri de clasă. Fiecare operă a sa este un manifest și un imn închinat vieții, în formele ei cele mai pline de elan. O artă prin excelență populară, elaborată de-a lungul a treizeci de ani de muncă epuizantă pe care acest artist robust a dedicat-o, așa cum va spune el însuși mai tîrziu, « poporului creator al frumuseții spirituale, al tradiției artistice a țării mele ».

Influențat într-o mai mică măsură de pictura europeană, Orozco s-a apropiat mai statornic de tradițiile artei aztece. Frescele sale sînt gîndite la o scară a marilor monumente din timpuri străvechi, dar exprimă problemele vieții sociale contemporane. O artă care înseamnă mesaj politic, declarație estetică și confesiune poetică. În desene, în picturi (mai ales în cele murale), în gravuri, se aude « cîntecul etern al umanității... Un suflu prometeic animă toate lucrurile »[1].

Orozco e unul dintre acei artiști pe care caracterul profund național al creației lor îi restituie artei întregii lumi. E o artă închinată unor elanuri eroice ale Mexicului și ale întregii omeniri; revoluționară, puternică și în același timp, tandră. Linia acestei picturi e fermă, înscriind volume ample într-o desfășurare narativă. O cronică în imagini a luptelor mexicanilor pentru împlinirea idealurilor naționale și sociale, o cronică a luptelor, a speranțelor și suferințelor unui popor. Sursele sînt diverse: scena unei execuții îl amintește pe Goya (și, într-o măsură pe Manet); viziunea unor schelete care rătăcesc pe dealurile povîrnite e de factură barocă; raccourci-ul unor siluete de secerători provine, desigur, din Van Gogh. Sub raportul arhitecturii compoziționale, desfășurarea narativă în registre se asociază cu înscrierea în cartușe, ca în desenele hieratice ale artei indiene. Perspective neașteptate, trupuri mișunînd într-un spațiu nedefinit; oamenii lor nu zîmbesc, sînt crispați și tăcuți, au gesturi brusce. Într-o imagine a lui Siqueiros, cu accente suprarealiste, un copil plînge și chipul său înlăcrimat, cu gura dureros deschisă, se reverberează în univers; e *Țipătul* lui Munch, la alte dimensiuni, umplînd întreaga lume. Ceea ce la pictorul norvegian era halucinația unui individ pe lîngă care trec, nepăsători, oamenii, devine la mexicani un vîrtej cosmic, cuprinzînd întreaga umanitate.

Dintre ei, Orozco este, fără îndoială, cel mai aproape de psihologia expresionistă. Personajele sale trăiesc sub amenințarea unui destin care înseamnă, pentru ele, sînge și moarte. Povestea vieții lor e presărată cu episoade în care intervin reprezentări simbolice ale vechii și obscurei mitologii indiene, purtînd măști rituale, grotești și-n același timp — lugubre,

---

[1] Philippe Soupault în *Nouveau Dictionnaire de la peinture moderne*, p. 265.

tot așa cum personajele lui Kirchner purtau măști negre sau cele ale lui Nolde, măști oceaniene. Din străfundurile unei istorii legendare, duhuri cu înfățișare stranie, cu obraji mînjiți de sînge. Direcția militantă a artei lui Orozco nu se sprijină pe un simț al istoriei atît de acut ca acela al picturilor lui Rivera sau Siqueiros; dar sentimentul tragediei universale e mai clar exprimat aci.

Leopoldo Mendez introduce sentimentul expresionist într-o specie foarte recentă a artei mexicane: gravura. Mendez a comentat evenimentele războiului mondial, agresiunea și teroarea hitleristă, în imagini metaforice, într-un ritm energic de alb și de negru, cu un patetism întrucîtva retoric. Realitatea de la care pleacă opera sa e dramatică, e aceea a dezlănțuirilor barbare, a ciocnirilor neiertătoare. Compozițiile sînt construite, de regulă, pe o diagonală dinamică, tăind violent suprafața gravurii cu o linie neagră, puternic accentuată. O pușcă amenințătoare, un om care cade răpus, un tren al cărui capăt se pierde, simbolic, în noapte, transportînd deportați spre lagărele naziste ale morții, un cal (a cărui forță cabrată o amintește pe aceea a cailor fantomatici ai lui Stubbs, Delacroix sau, mai precis, ai lui Kubin) călcînd pe ruinele unei școli. E o realitate lipsită de exotism, realitatea pămîntului pîrjolit de soare, a oamenilor aspri și încleștați cu moartea lentă, din filmele lui Emilio Fernandez (de altminteri, Mendez a gravat un ciclu inspirat de filmul acestuia, *Rio Escondido*).

Rufino Tamayo se întoarce spre Mexicul milenar, în care el descoperă lumea unei mitologii întunecate.

Tamayo e fiu de indieni zapoteci; după o copilărie și o adolescență umilitoare, el va deveni șef al secției de desen etnografic al Muzeului de Antropologie din Ciudad de Mexico. (Cu prețul unor mari sacrificii, urmase în secret cursurile Academiei de arte din San Carlos). Astfel a venit din nou în contact cu arta originară a indienilor mexicani, pe care o cunoscuse încă din ținutul natal.

Evoluția artei sale va mărturisi acest efort de a integra în pictură tradițiile precolumbiene și expresia contemporană a artei universale. Triumful de la Bienala venețiană din 1950, frescele de la Palatul artelor din Mexico, în care masele picturale sînt comentate într-un registru sonor ce respinge orice tratare convențională, picturile murale din sala de conferințe a

Palatului UNESCO din Paris au consemnat afirmarea acestui talent. În ultimii ani, culoarea a devenit mai rafinată şi mai gravă, formele mai suple, organizîndu-se într-o mişcare vastă; dar Tamayo nu a pierdut elanul începuturilor, mistuitoarea dorinţă de a redescoperi poezia adîncă a artei precolumbiene, mitologia ei fantastică. O demonologie crîncenă, cîini cu dinţi de oţel, oameni cu capete mici şi cu membre lungi, făcute să apuce şi să strîngă, asemenea unor şerpi. Viziunea lui, înscrisă într-o geometrie colorată de factură Kandinsky, este hotărît o declaraţie împotriva pitorescului. Scenele înfăţişînd cîntăreţi cu ghitare, popularizate de afişele companiilor de turism, sînt transfigurate, îşi pierd coloritul convenţional-solar, devin mărturii ale unei sfîşieri sufleteşti, izbucniri ale unui temperament pătimaş care încearcă să recreeze o taumaturgie a misterului şi a nocturnului.

Sculptura lui Mathias Goeritz e un comentariu tragic al evenimentelor contemporane. Amintiri ale contorsionărilor din arta romanicului dobîndesc, în creaţia lui, sensuri noi. Un Cristos, semănînd cu un trunchi ars de copac, se numeşte « Salvatorul de la Auschwitz »[1]. Trupul nu e spiritualizat, el poartă osînda cărnii care suferă; artei precolumbiene şi ecourilor din Grünewald li se asociază sugestii preluate din viziunea primitivă a Altamirei, realizîndu-se o sinteză monumentală, ale cărei forme sînt de o materialitate telurică.

Grafica lui José Luis Cuevas, populată de monştri prevestitori ai morţii (amintind imaginile simplificate ale mitologiei precolumbiene), aceea a lui Francisco Icaza (în care influenţa lui Nolde e limpede) comentează scene ale războiului modern, afirmînd o hotărîtă atitudine antifascistă. În vreme ce Maria Teresa Vieyra sau José Hernández Delgadillo preamăresc idealurile umanitare, dreptul omului la libertate şi la demnitate. Prin ei, precum şi prin artişti ca Francisco Aguera, Ignacio Asúnsolo, Antonio Rodriguez Luna, Leopoldo Flores, Charlotte Yazbek, expresionismul se impune în arta mexicană ca o direcţie precumpănitoare [2], un teritoriu

---

[1] Vezi Margarita Nelken, *El expresionismo Mexicano*, Mexic 1964, p. 45.
[2] Ibid. p. 162.

unde se întîlnesc tradiţiile vechii arte populare şi direcţii ale expresionismului european, într-o sinteză specifică, exprimînd o poziţie filozofică profund umanistă, un îndemn la apărarea valorilor spirituale ale omenirii.

EXPRESIONISMUL ÎN ALTE ŢĂRI

În Brazilia, mişcarea expresionistă s-a constituit mai ales sub influenţa lui Lasar Segall care, în drumul său din Rusia spre America Latină, a trecut, înaintea primului război mondial, pe la Dresda, unde a lucrat cu pictorii de la *Puntea*. El nu exaltă culoarea, ci o foloseşte în registrul deprimant al albastrului îngheţat, al cenuşiului, al galbenului şi al verdelui vegetaţiei de apă stătută. Inflexiunile cubiste (care apar, ca şi la Schmidt-Rottluff, în stilizarea siluetelor umane) accentuează, cu angularităţile lor, această atmosferă, sporită prin încorporarea fondului mitologiei indiene.

Albumul de gravuri, *Amintiri din Vilna*, publicat la Dresda în 1919 e un semnificativ detaliu autobiografic; mizeria mahalalelor evreieşti, teroarea ghetto-ului vor da artei sale un contur tipic expresionist. Episoade ale copilăriei şi ale adolescenţei sale vor fi evocate în lucrările cu caracter epic (*Pogrom, Lagăr de concentrare, Război, Exod, Vaporul cu emigranţi*), care ocupă un loc definitoriu în creaţia sa. Sensibil la aspectele mizeriei umane, Segall va comenta, într-un desen aspru, dur, viaţa oamenilor săraci dintr-unul din cartierele mărginaşe ale oraşului Sao Paulo.

Candido Portinari a descoperit şi el intensitatea suferinţei umane din oraşul contrastelor care e Rio de Janeiro. A fost pictorul existenţelor umile ale celor săraci, al peisajului sălbatic al Braziliei, al fascinantelor amurguri tropicale care prevestesc, parcă, în pictura sa, noaptea neliniştilor şi a suferinţelor. Frescele (unele dintre ele destinate clădirilor construite de Oscar Niemeyer) au dat putinţa afirmării unei viziuni dramatice, a unei picturi în care oamenii îşi poartă durerea în ochii larg deschişi, pe buzele întredeschise, parcă, într-un geamăt.

Expresionismul a însemnat foarte adesea modalitatea la care artiştii au recurs, conştienţi de resursele de tragism conţinute de o asemenea artă a intensităţii trăirii psihice, extenuantă. În 1946, cînd amintirile războiului erau recente, pictorul englez Graham Sutherland a executat o *Răstignire* pentru o biserică din Northampton; artistul care pictase pînă atunci, cu o minuţie de botanist, tulpini de cactus, a făcut acum apel la imagini desprinse din simbolistica exasperată a lui Grünewald, interpretată în sensul unei geometrizări dramatice. Figura crucificatului are un rictus dureros, din braţele crucii, însă, creşte, dezordonat o vegetaţie fantastică, alegorie a puterii vieţii.

Francis Bacon s-a apropiat, după o scurtă experienţă suprarealistă, de un expresionism de factură macabră, interpretînd — de pildă — faimosul portret al Papei Inocenţiu al X-lea al lui Velázquez într-o imagine în care pătrunde un fior rece, fiorul descompunerii fizice. Ceea ce e cu atît mai semnificativ, cu cît în această deformare portretistică se poate distinge, parcă, figura unui respectabil burghez cu chelie şi cu bărbie triplă, figura unui capitalist contemporan pe care-l pîndeşte, implacabilă, moartea. E pictura unui artist care descoperă tristeţea unei existenţe aberante, în condiţiile unei societăţi dezumanizante. E impulsul unei vieţi sufleteşti de mare intensitate, acelaşi care-l îndemna să comenteze, frenetic, autoportretul lui Van Gogh, portrete ale personajelor din *Crucişătorul Potemkin* al lui Eisenstein, figurile acestea exprimînd, fără excepţie, teroarea morţii. În 1962, Bacon va face o declaraţie programatică: « Omul e obosit de decorativ. Omul e obsedat de el însuşi. Aş vrea ca, într-o bună zi, să pot prinde un moment al vieţii în deplina lui violenţă, în deplina lui frumuseţe. Aceasta va fi pictura supremă » [1].

Aşa cum observa Ugo Apollonio, expresionismul a însemnat, în pictura post-belică, o întoarcere la cadenţele organice ale existenţei umane, opuse geometrizării tehnicizante a unor ritmuri exclusiv exterioare, decorative, care nu implică drama fiinţei omeneşti. [2] Indianul Sayed Haider Raza sau

---

[1] în Eric Protter, op. cit., p. 246.

[2] Ugo Apollonio *« Die Brücke » e la cultura dell'Expressionismo*, Venezia, 1952, p. 37.

islandezul Ferro, pentru a vorbi oarecum de nişte extreme ale unor tradiţii artistice, au regăsit în expresionism mijloace străvechi de tălmăcire a fremătătoarei lumi lăuntrice a omului. O lume ce nu poate fi închisă între liniile tăioase ale unei geometrii care s-ar dori « ordonatoare » dar rămîne — de cele mai multe ori — o dovadă a divorţului dintre conştiinţa tulburată a artistului din epoca de după război, şi expresia ce se vrea detaşată de problematica spirituală a vremii. Pictorul american Barnett Newmann făcea, în acest sens, o declaraţie semnificativă « Pictura, asemenea pasiunii, este un glas viu şi ori de cîte ori îl aud — trebuie să-l las să se exprime liber »[1].

EXPRESIONISMUL ROMÂNESC

Moştenirea expresionistă a fost dezvoltată în două direcţii principale. Cea dintîi, preluînd în primul rînd datele atitudinii militante, ale polemicii cu societatea vremii, (esenţiale pentru o bună parte a vechilor opere create de artiştii germani în preajma primului război) va dezvolta un fel de « nou verism » care poate fi desluşit în unele opere ale neorealismului italian, în noul realism american al lui Ben Shahn, Max Weber sau Jack Levine, în portretistica elegiacă a unor artişti britanici precum Robert Mac Bryde sau Robert Colquhoun. Cealaltă direcţie marchează evoluţia spre expresionismul abstract.

Fără să se fi constituit într-o grupare, fără să se fi conformat unui program sau manifest, expresionismul românesc aparţine, aproape în totalitate, direcţiei militante. El s-a afirmat cu precădere în grafică (mai ales în cea a revistelor progresiste de după primul război mondial), ca o modalitate de dezbatere directă a problemelor sociale şi politice ale vremii. Însăşi condiţia apariţiei într-o revistă, care trebuia să-şi găsească o audienţă largă în public, reclama abordarea unui stil uşor lizibil. Starea revoluţionară de spirit a determinat integrarea multor intelectuali ai acelei perioade în vasta mişcare de protest împotriva corupţiei şi abuzurilor politice, a sărăciei şi a exploatării. Programul Partidului Comunist a aflat un larg

---

[1] Cf. Marcel Brion, *La peinture moderne,* Paris 1957, p. 106.

răsunet în conştiinţa multor scriitori şi artişti plastici care — chiar dacă nu întotdeauna au aderat declarat la politica Partidului — au putut desluşi, astfel, mai limpede, rosturile sociale ale creaţiei lor.

Tradiţiei graficii militante româneşti i s-au adăugat sugestiile expresionismului german pe care mulţi artişti le-au cunoscut, desigur, în vremea studiilor lor la München. În acelaşi timp, gînditori români care studiaseră în universităţile germane (precum Lucian Blaga, Tudor Vianu sau Petre Andrei) aduceau ecoul discuţiilor teoretice purtate acolo despre bazele expresionismului, despre modalităţile lui de a încorpora drama universală a conştiinţei şi a existenţei umane şi de a o proiecta în afară.

N.N. Tonitza a fost unul dintre cei mai activi artişti militanţi din anii imediat următori războiului. Umanismul pictorului care învestigase existenţa oamenilor săraci, care descoperise puritatea în ochii larg deschişi ai copiilor, predispus, deci, la desluşirea înţelesurilor tragice ale lumii, căpăta în arta graficianului accentele unei energice polemici. Tonitza a publicat (mai ales în *Socialismul* şi în *Cuvîntul liber*) comentarii ale unor evenimente cu semnificaţie majoră. Scenele cotidiene, imaginea unor copii care cerşesc pe stradă, sau a unor femei cu obraz prelung, stînd, ca nişte monumente funerare, în preajma mormîntului, sînt glose la o situaţie socială pe care artistul o înţelegea ca pe o consecinţă a războiului. Interesant de notat e că, în majoritatea lor, graficienii şi pictorii români văd în momentele luptei de pe front o dovadă a eroismului soldaţilor; cauza pentru care luptă ei e aceea a apărării libertăţii şi a independenţei ţării lor. « Dezastrele războiului » sînt cele din spatele frontului.

Manifestaţiile politice, grevele, intervenţia poliţiei şi a armatei care le înecau în sînge, sînt tratate într-o linie nervoasă, a cărei grosime variază, adevărată grafie a zvîcnirilor unei inimi. Fantasticul e convertit în alegorie: un glob pămîntesc pe care stau înfipţi reprezentanţii capitalismului, e purtat de un muncitor; un alt muncitor ţine în braţul puternic, asemeni unei noi statui a dreptăţii, o balanţă cîntărind munca şi capitalul; două schelete stau de vorbă, unul e al unui ţăran ucis în 1907, celălalt al unui muncitor asasinat la 13 decembrie 1918. Recuzita expresionistă, cranii, schelete, măşti provin, mai degrabă, din amintirea barocului decît din arta africană.

Şi pictura lui Tonitza încorporează sugestii expresioniste (portretele de clowni reiau ideea durerii care se ascunde sub grotescul măştii); dar scene cum ar fi *Coadă la pîine*, menţionată uneori ca purtătoare a unor inflexiuni ale expresionismului, nu cuprind elementul fantastic, nici sentimentul durerii universale care să deformeze contururile şi să exalte culoarea. Ele consemnează episoade ale realului, învăluite într-un simţămînt de profundă compasiune umanitară. Mai sarcastic, Aurel Mărculescu prelungeşte experienţa graficii expresioniste pînă după cel de-al doilea război mondial. Gravurile întrucîtva sentimentaliste, înfăţişînd mahalalele provinciale, cu cocioabe întunecate, clătinîndu-se în vînt (amintind atmosfera din lucrările lui Jakob Steinhardt), alternează cu acelea în care fascismul şi crimele sale sînt supuse unui violent rechizitoriu. Omul care a militat pentru demnitatea condiţiei umane dezvăluia pe cei mai primejdioşi asasini ai ideii însăşi de umanitate. Mărculescu a trăit tragedia lagărelor de concentrare (a fost internat la Vapniarca şi la Savrani) pe care, apoi (asemenea lui Gheza Vida care trecuse printr-un lagăr francez, asemenea lui Gheorghe Ceglokoff, internat o vreme la Tîrgu Jiu), a comentat-o în gravuri impresionante prin expresia lapidară a emoţiei. Desenele înfăţişîndu-i pe Hitler şi pe partizanii săi nu sînt caricaturi în sensul tradiţional al cuvîntului; sînt, în tradiţia Goya-Daumier, adevărate pamflete compuse în numele apărării unor înalte idealuri umane pe care le simţea periclitate de ofensiva nazismului. Artist autodidact, ca şi Mărculescu, Nicolae Cristea comentează dramele sociale într-o linie aparent nedecisă; în realitate, contururile desenului său sînt o diagramă a unei sensibilităţi dureroase. O existenţă curmată brusc, la 28 de ani, dar trăită cu intensitatea participării la dezbaterea problemelor celor mai grave ale vieţii. Oamenii îngheţaţi rătăcind pe uliţi în căutarea lemnelor, trăsuri aşteptînd, triste, în ploaie, înmormîntări ale săracilor reconstituie (sub influenţa, poate, a graficii lui Jiquidi sau B'Arg) o lume a mahalalei sordide, cu oameni trudind din greu, cu copii famelici, îmbătrîniţi înainte de vreme, cu femei care şi-au pierdut feminitatea. Dar graficianul se îndreaptă şi spre o altă realitate a acestei lumi, spre aceea în care ciocnirile sînt necruţătoare, existenţa însăşi a oamenilor e mai încordată, dobîndind sensuri mai grave; uzina, « iadul », cum o numeşte Nicolae Cristea într-un desen al său. Aici,

el nu mai consemnează faptul divers, ci construieşte alegorii. *Greva* devine un zid de trupuri umane, imposibil de străpuns, *Munca* e un calvar, (dar unul dintre personaje ridică obrazul spre soare, simbolizînd, parcă, năzuinţa spre lumină), *Cîntecul muncii anonime* e o parabolă despre oamenii care plămădesc, într-un efort superb, o viaţă întemeiată pe alte valori. Un *Accident de muncă* devine şi el, sub fumul gros al coşurilor de fabrică, în prezenţa personajelor care-l plîng pe cel ucis, un adevărat bocet, cu ritmuri prelungi şi grave, cu întreruperi ale cadenţei. Linia lui Nicolae Cristea, haşurile, destăinuie o anume influenţă impresionistă; dar deformările, simplificările (mai ales cele ale fizionomiilor şi ale anatomiilor) sînt de factură expresionistă.

Universul tematic al creaţiei lui Aurel Jiquidi adaugă ceea ce se numeşte *tipul* unei epoci. S-a constatat înrudirea de spirit dintre Jiquidi şi Caragiale, a cărui operă a fost ilustrată de artist; Jiquidi reconstituie o tipologie foarte semnificativă. E o lume care-şi trăieşte drama cu o sfîntă inconştienţă; din acest punct de vedere, atmosfera desenelor lui Jiquidi nu e expresionistă, îi lipseşte fiorul marilor destrămări şi pustiiri sufleteşti. Dar, cînd atinge zonele grotescului, desenatorul e necruţător, caricatura lui devine un atac împotriva unor făpturi lipsite de orice urmă de umanitate.

Un oraş apăsător, cu cafenele frecventate de beţivi cu înfăţişare trivială, cu doamne strident fardate, cu chefuri şi cu mese mari de familie în faţa cărora se declanşează instinctul vulgar al poftei de mîncare şi de băutră. Nişte lăutari cîntă în faţa unor mese goale de crîşmă, negustori ambulanţi îşi poartă, amărîţi, coşurile cu marfă puţină, orchestre de orbi (figuri tragice cu ochi acoperiţi de petele negre ale ochelarilor) se îngrămădesc în colţuri de stradă, birjari zdrenţăroşi moţăie pe capră. O lume necăjită se înghesuie în tramvaie, în săli de aşteptare, caută zadarnic o clipă de odihnă pe băncile grădinilor publice, trăieşte în case scunde, în odăi inundate; e pîndită de perceptor, de poliţai, de speculant.

Mizeria începe din copilărie; copiii lui Jiquidi trăiesc cu inocenţă această dramă. Ei sînt lustragii, vînzători de ziare, băieţi de prăvălie, întotdeauna oropsiţi. Cînd ajung elevi, profesori răi, cu figuri bestiale, îi persecută. Viaţa li se încheie la fel de mizer, cioclii plictisiţi le poartă coşciugul, în urma dricului, oamenii merg, comentînd cu un

umor macabru: « A fost o înmormîntare frumoasă ». Jiquidi descoperă aspectele cele mai vulgare ale vieţii unor oameni lipsiţi de orice idealuri pe care le consemnează fără o anume voluptate.

Accentele cele mai virulente ale satirei sale sînt cele care marchează grafica anti-fascistă; legionarii, ucigaşi, călăi ai cărţilor pe care le pun pe rug, hitleriştii, fasciştii italieni, visînd, orgolioşi, la cucerirea întregii lumi, sînt portretizaţi într-o linie aspră, deformările au un rost nu numai estetic, ci, mai ales, psihologic.

Militantismul, trăsătură caracteristică a expresionismului românesc, e relevat de aproape întreaga grafică a revistelor democratice. Gheza Vida (a cărui apropiere de curent e demonstrată şi de raţiunea psihologică a modificării fizionomiilor, de mişcarea violentă din sculptura sa) înscria, în *Sirena,* amintire a luptelor muncitoreşti din 1933, o imagine într-un ritm puternic şi discontinuu. Gy. Szabó Béla a atins limitele acestei mişcări, determinat, poate, şi de tensiunea interioară a poeziei lui Toller din *Cartea rîndunelelor*, pe care a ilustrat-o. Dar, de acum înainte, creaţia lui se va plasa nu o dată în orbita expresionismului pe care o va ilustra în curbe puternice, în siluete monumentale, proiectate amplu pe cer. Chiar şi artişti care au evoluat ulterior spre alte expresii stilistice (precum Dobrian, Labin sau Ciupe) au însemnat perioada lor de militantism cu imagini create sub înrîurirea expresionismului. După război, artişti ai generaţiei care se afirmă acum, de pildă Ligia Macovei, vor exprima atitudinea lor spirituală într-o linie torsionată, lirică şi violentă în acelaşi timp.

Braşoveanul Mattis-Teutsch a fost, la un moment dat, una dintre figurile cele mai proeminente ale expresionismului european, opera sa înregistrînd, ca o seismogramă, mişcarea postbelică a curentului, de la izbucnirea temperamentală a cercului lui Walden (care îl va prezenta în unele expoziţii împreună cu Klee, Chagall sau Archipenko), pînă la construcţia armonică şi lucidă cultivată de cei de la *Bauhaus*. S-a ataşat mişcării lui Gropius, « întrucît în umanismul ei află suport pentru explorarea funcţiunilor sociale ale unei arte totale »[1]. Pic-

---

[1] Raoul Şorban, *Mattis-Teutsch,* în « Luceafărul », an. XVIII, nr. 18 (314).

torul s-a integrat direcției reprezentate de *Călărețul albastru*, reflectînd, asemenea unor artiști din gruparea müncheneză, și inconsecvențele față de estetica expresionistă, evoluția lor spre arta abstractă. A căutat realizarea unor efecte simfonice ale cromaticii, dar a cercetat, mai asiduu decît Kandinsky sau Marc, implicațiile relațiilor omului cu natura, cu întregul univers. Valorile coloristice tălmăcesc o tensiune sufletească predispusă să capteze efluviile luminii, esențele spiritului uman. A căutat structurile existenței universale și le-a exprimat în picturi și sculpturi al căror sens simbolic, deși nu întotdeauna ușor de descifrat, e mărturia unei conștiințe solicitate de întrebări grave. « Sînt copilul secolului XX — va spune el. Ca artist privesc, de la bun început, dintr-un unghi propriu tot ce se petrece în jurul meu și pășesc pe drumul ales consecvent, drept înainte »[1].

Despre Lascăr Vorel s-a spus că nu a fost « atașat unei anumite școli de artă » și n-a participat « direct la vreun curent al vremii »[2]. Faptul e adevărat sub raportul neadeziunii sale la programul estetic al grupărilor care activau în Germania, în vremea îndelungatei șederi a artistului în această țară. Începuturile sale artistice, la München (unde s-a stabilit pe la 1899, avîndu-l profesor pe Franz von Stuck, fostul maestru al lui Klee și Kandinsky) stau sub semnul influenței *Jugendstilului* și a secesionismului, evoluînd apoi de la decorativismul acestor curente spre un expresionism care tinde să contureze profilul moral al unei întregi clase sociale: marea burghezie. Personaje cu priviri rele, cu un rîs mulțumit de sine care le strîmbă hidos trăsăturile obrazului, sînt urmărite în împrejurările caracteristice ale vieții mondene: cabaretul, foyerul teatrului, hipodromul. Siluete violent geometrizate se înscriu într-un spațiu închis, sufocant. Culoarea însăși, alburile și violeturile au o asprime care contribuie la sublinierea sentimentului dominant al creației lui Vorel. Deformarea are, și aici, o funcție de caracterizare psihologică. Detaliul fizionomic nu este eliminat întotdeauna, ci, dimpotrivă, e accentuat de cîte un cearcăn, de o rețea de riduri, de o dantură neregulată sau știrbă.

---

[1] Mihai Nadin, *Prefața* la Catalogul expoziției Mattis-Teutsch, Brașov, 1968, p. 4.

[2] Petru Comarnescu, *Lascăr Vorel*, Editura Meridiane, 1968, p. 5.

Gura este elementul asupra căruia insistă Vorel, o gură rea și urîtă, cu buze strîmbe, cu dinți așezați la întîmplare, un fel de rană deschisă și infestată.

Artistul găsește frumusețea acestei lumi refugiată doar în personajele feminine; femeile din desenele și guașele lui Vorel au o prezență maiestuoasă, sculpturală (cam în genul *Jugendstilului*). Ele contrastează cu înfățișarea bărbaților, greoi și triviali; sînt un fel de « exemplare de lux », impasibile, reci, de fapt, altfel dezumanizate decît personajele masculine, pîntecoase și cu fețe late. Viziunea lui Vorel este — așa cum s-a spus — aceea a unui infern[1]. Scenele cu acrobați (oameni cu torsul puternic, muschiulos, dar cu craniul mic) se încadrează în aceeași modalitate de analiză mizantropică, amară, a lumii. E un univers aglomerat, asemenea unui panopticum, populat de oameni mărunți, lipsiți de idealuri.

Poate că *Posedații*, una din ultimele opere ale lui Vorel, se înscrie și mai precis în estetica expresionistă. Tema, frecventă la artiștii *Punții*, îi dă putința de a analiza unele psihologii exaltate. De fapt, analiza aceasta se păstrează în limitele alegoriei, a tipologiei de factură romantică; personajele care umplu spațiul geometric determinat, aglomerare de trunchiuri de piramide și de prisme, au priviri halucinate, gesturi exacerbate, figuri mistuite de spaimă. Dar ele sînt reprezentante ale cîte unei categorii sociale, sînt judecători și ofițeri, bancheri și oameni de lume, ceea ce dă descrierii lui Vorel un caracter precis polemic.

Și creația lui Hans Eder urmărește, într-o deformare a contururilor, într-un comentariu patetic al figurilor desprinse din lumea periferiei sociale, integrarea unei viziuni profund expresioniste. Personajele sale sînt urmărite de un destin implacabil, acela al suferinței și al neîmplinirii. Lumea însăși e dominată de forțele răului și ale urîtului, aspirațiile firești spre bine sînt retezate fără cruțare.

Pictura românească nu cunoaște decît puține exemple de artiști care să se fi supus statornic principiilor expresioniste tot astfel cum nici poezia românească nu cuprinde decît rare accente ale expresionismului, cazul liricii de intensă trăire lăuntrică a lui Blaga, poetul ce se teme, într-un poem,

---

[1] Vezi Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 38.

de atingerea luminii, fiind o strălucită excepție. Țuculescu „manifestîndu-se în cuprinsul unei artei armonioase... și-a dat uneori seama de necesitatea de a-și disciplina în sensul clasicismului izbucnirile vulcanice ale temperamentului său, de a crea opere viguros și concentrat compuse, clare și distincte ca formă și gîndire. A căutat și cîteodată a izbutit să lucreze și în acest sens, dar predominante în creația sa rămîn operele cu caracter expresionist[1]» Neliniștea lui Țuculescu, întrebările sale cutremurătoare s-au exprimat în dezlănțuite violențe cromatice. Folclorul a fost integrat în viziunea sa tocmai în sensul misterului spre care coboară, din vechimi, artistul popular, al lumii de mare tensiune sentimentală. Un univers cromatic în care negrul contribuie la definirea unei atmosfere fantastice (cu nopți neliniștitoare, cu cîmpuri agitate, parcă, de un vînt cosmic); Țuculescu a creat o imagine amplă a unei umanități tulburată de marile întrebări ale esențelor și ale sensului superior al vieții. E o artă concentrată, de un dramatism dens, adînc uman.

Mai de curînd, întretăierile febrile de culori din creația Wandei Sachelarie, universul ei fantastic, mărturisesc o apropiere semnificativă de expresionism. Cum e și firesc, mulți dintre artiștii care au trecut, înaintea primului război mondial, prin academiile germane de artă, au înregistrat mișcarea de idei care străbătea atelierele din Dresda și din München, din Berlin și din Dessau. În pictura lui Luchian, a lui Tonitza, a lui Șirato și Dimitrie Hîrlescu, în sculptura lui Ion Grigore Popovici, se deslușesc unele accente expresioniste care, însă, nu ajung decît foarte rareori să constituie dominanta unei întregi creații. Semnificativ, mi s-a părut accentul expresionist pe care, în bienala din 1968, îl căpătau operele unor artiști cu certe împliniri în alte direcții stilistice. La Aurel Cojan, de pildă, se mărturisea, astfel, necesitatea unei interpretări mai dramatice a lumii realului.

Expresionismul românesc s-a manifestat, însă, mai ales în sensul adoptării unei facturi stilistice pe care se întemeiază o atitudine militantă, cu largi implicații sociale. Sentimentul neantului, al prăbușirii sufletești lipsește chiar și din operele

---

[1] Petru Comarnescu, *Ion Țuculescu*, Editura Meridiane, 1967, p. 13–14.

unor Jiquidi sau Vorel, în care determinările mizantropice sînt mai clare, el e înlocuit de o adresă precisă a criticii sociale, de un umanism atotcuprinzător.

SPRE NOI EXPRESII STILISTICE

Cea de-a doua direcție la care mă refeream era previzibilă în primele improvizații ale lui Kandinsky, în transformarea vizionară a realității, la Kokoschka, în incrustațiile luminoase de culoare la Rouault și la Nolde[1]. Evoluția spre *expresionismul abstract* e departe de a fi simplă, lineară; transformarea culorii din obiect implicat în funcție autonomă se produce lent, cu lungi întreruperi, cu întoarceri și contraziceri. Ruperea legăturilor dintre artist și natură nu s-a produs niciodată în chip definitiv. Kandinsky însuși protesta împotriva combinațiilor culorilor pure și ale formelor independente, « în genul cravatelor sau al covoarelor ». « Frumusețea formei și a culorii nu e un scop în sine, în pofida asertiunii esteților puriști care sînt obsedați de ideea de „frumos", scria pictorul. Participarea afectivă, vibrația spirituală a artistului nu pot fi eliminate, opera de artă este o « formă eternă prin care umanitatea proiectează o explicație a destinului său »[2].

Kandinsky a subliniat obligativitatea unei compoziții raționale, care să fie conținută în însăși intenția artistului de a se exprima pe sine; ea nu trebuia să devină scopul în sine al operei de artă care, astfel, s-ar fi transformat într-o lucrare pur decorativă, indiferentă și exterioară. Arta lui Klee, sau, astăzi, a unor Pollock și Tobey nu este *nonfigurativă*; ea pleacă de la o analiză a naturii, e inspirată de un motiv exterior, de un efect atmosferic în natură, în priveliștea cotidiană. Expresionismul, chiar și în ipostaza lui abstracționistă, va exprima o « necesitate interioară » a artistului, o atitudine etică față de lume. El înseamnă, înainte de toate, o *individualizare* a emoției artistice, în tradiția pictorilor de la *Die Brücke*, în tradiția lui Munch, a lui Ensor sau Hodler. Dar,

---

[1] Vezi Herbert Read, *op. cit.*, p. 245.
[2] *Ibid.*, p. 249.

în același timp, la capătul unei succesiuni febrile de generalizări ale motivului real, se produce o *universalizare* a sentimentului creator, incorporînd semnificații ample ale unei stări de spirit a întregii umanități; artistul redevine un purtător al mesajului unei lumi care-și scrutează destinul dramatic.

Expresionismul se opune, deci, suprarealismului; el nu e o artă a miraculosului oniric, ci a conștiinței fremătătoare, pusă în contact *direct* cu realitatea. Artistul expresionist nu se izolează în propria lume de coșmaruri; coșmarul este, la el o stare a lumii obiective, pe care el o tălmăcește într-o pictură mistuită de febre. Jackson Pollock, fondator al curentului cunoscut sub numele de *action painting*, a plecat și el de la reprezentări figurative. Un desen din 1947, *Războiul*, halucinantă aglomerare de trupuri care se zvîrcolesc, de ființe apocaliptice, e o asemenea mărturie a capacității artistului de a vibra la tragedii ale contemporaneității. Pollock s-a declarat, de altminteri, împotriva automatismelor în maniera Breton și scopul suprem al artei lui (a cărei creație se desfășura după un adevărat ritual frenetic) era de « a intra în pictură », deci de a realiza acea unitate fremătătoare între creator și creație, reclamată încă de pictorii *Călărețului albastru*. « Cînd nu pierd contactul cu propria mea pictură, realizez o armonie pură, un schimb neobosit și pictura iese bine »[1], va scrie el cu cîțiva ani înaintea tragicei morți care îl va transforma într-un fel de personaj de legendă. Cu drept cuvînt, Herbert Read se va întreba: « În raport cu ce *iese bine* pictura? »[2]. « Armoniile pure » despre care vorbește Pollock demonstrează că vechiul deziderat al lui Kandinsky și al celorlalți expresioniști de a păstra legăturile cu natura fusese părăsit. Pictorul american se apropia mai curînd de « arta de echilibru », de « calmantul pentru spirit » al lui Matisse; arta era judecată în funcție de criteriile *plăcerii estetice*. Conflictul permanent între năzuința de a da o expresie directă stării de spirit a artistului și cea de a crea o « armonie pură » va determina o lipsă de unitate a picturilor sale, o ciocnire între reprezentările figurale, înfășurate într-o anvelopă de aer, și formele care rezultă dintr-o urmă lăsată pe pînză de gestul incoerent, o dinamică « în sine ».

---

[1] în Eric Protter, *op. cit.*, p. 249.
[2] Herbert Read, *op. cit.*, p. 266.

« Apartenența inerentă a artistului la lume nu se poate modifica — scrie teoreticiana de artă Hannah Arendt. Artistul... produce obiecte care sînt ale acestei lumi »[1]. Imaginile olandezului Willem de Kooning, cu personajele lui care descind dintr-un apocalips (« Arta nu-mi dă sentimentul păcii și al purității »), ale compatriotului său Karel Appel, ai cărui oameni sînt bîntuiți de o dramă violentă și se găsesc brusc, neputincioși, în fața ei, (« Încerc să cuprind în pictură realitatea tangibilă și, astfel, să dau expresie vremii mele ») omuleții lui Jean Dubuffet, străbătînd o lume deformată, o natură agresivă, păstrează — în limitele unui figurativ de obîrșie expresionistă — aspirația de a-și comunica simțămintele, de a-i face părtași pe semenii lor la propria tragedie. În această aspirație de exteriorizare simbolică, inteligibilă în detaliile ei cromatice, în contorsionarea liniei, stă sensul permanent al expresionismului. De aceea, Harold Rosenberg va disocia *action-painting-ul* (care presupune « autotranscendența ») de *expresionism* (care înseamnă « o acceptare a *eului* așa cum e, cu rănile și cu magia sa »)[2].

Istoria expresionismului nu s-a încheiat, deci. Ea continuă, răspîndită în forme foarte diverse, atingînd expresii stilistice de-a dreptul opuse. De la neorealismul italian, pînă la arta lui Tamayo și, de aici, pînă la pictura lui Willem de Kooning sau a școlii americane, se înscriu modalități cărora numai cu greutate li se pot stabili trăsăturile comune.

Expresionismul este, desigur, o formă modernă a romantismului, exacerbînd aceeași participare pătimașă a sufletului artistului la marile probleme ale contemporaneității. O epocă agitată, sfîșiată de contradicții ireductibile, de războaie, de crize sociale și morale, și-a găsit reflectarea în opera acestor artiști care au comentat-o patetic și au combătut, deznădăjduiți, în numele unui febril umanism, tot ceea ce era aberant în structura acestei epoci. Ei au luat parte la marile mișcări revoluționare ale acestui secol, menite să instaureze drepturile fundamentale ale unei umanități îndurerate. Așa cum afirma Kirchner încă de la începuturile mișcării, ea a luptat « pentru o civilizație umană care să

---

[1] Cf. Herbert Read, *op. cit.*, p. 279–280.

[2] Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959, p. 28 n.

constituie adevăratul fundament al artei »[1]. Uneori, ei au căzut învinşi în această luptă, sau au eşuat în expresii stilistice criptice, potrivnice însăşi tezei fundamentale a expresionismului, comuniunii între artist şi universul înconjurător. Dar întotdeauna au rămas promotori ai unui umanism dramatic, părtaşi ai destinului spiritual al tuturor semenilor lor.

---

[1] *Cronica Uniunii Artistice « Die Brücke »*, în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 261.

LISTA REPRODUCERILOR

5. Käthe Kollwitz, *Jertfa*, 1923
6. Käthe Kollwitz, *Foame*, xilogravură, 1923
7. Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportret cu un model*, 1907
8. Karl Schmidt-Rottluff, *Autoportret cu monoclu*, 1910
9. E.L. Kirchner, *Coperta manifestului grupului «Die Brücke»*, 1906
10. Christian Rohlfs, *Cei trei magi*, xilogravură, 1910 *(?)*
11. Karl Hofer, *Îndrăgostiții*, 1925
12. E.L. Kirchner, *Vignetă*, xilogravură, 1910–1911
13. Ernst Barlach, *Scepticul*, 1918
14. Ernst Barlach, xilogravură din ciclul *Oda bucuriei* (ilustrații la versurile lui Schiller) 1927
15. Ernst Barlach, *Moartea*, 1925
16. Emil Nolde, *Profetul*, xilogravură, 1912
17. Emil Nolde *Fete dansînd*, 1925
18. Erich Heckel, *Cocoșata*, xilogravură, 1914
19. Max Pechstein, *Autoportret*, 1922
20. Max Pechstein, *Fată ghemuită*, 1909, litografie
21. Paul Klee, *Autoportret*, 1919
22. Alexei von Jawlensky, *Cap de femeie*, desen
23. Heinrich Campendonk, *Nud*, 1920
24. Otto Mueller, *Nuduri în albastru*, 1924
25. August Macke, *Salutul*, 1913
26. George Grosz, *Apt!*, 1920
27. Max Beckmann, *Noaptea*, 1918 – 1919
28. Oskar Kokoschka, *Portretul lui Max Reinhardt*, litografie
29. Otto Dix, *Cele șapte păcate capitale*, 1933
30. Georges Rouault, *D-l și d-na Poulot*, 1905, acuarelă
31. Georges Rouault, *Clovnul rănit*, 1933 *(?)*
32. Gustave Permeke, *Secerătorul*
33. Frans Masereel, xilogravură din cilul *Soarele*, 1919
34. Frans Masereel, *Desen*, publicat în ziarul « La Feuille », 1917–1920
35. Lasar Segall, *Autoportret*, 1919
36. Mario Sirone, *Cerșetorul*, 1922
37. Clemente Orozco, *Tranșeea*, Escuela Nacional Preparatoria, Mexico, 1926
38. Diego Rivera, *Visul unei după amieze de duminică în parcul Alameda*, Hotel Prado, Mexico, 1947 – 1948

39. David Alvaro Siqueiros,
Cuauhtémoc reînviat,
Palacio de Bellas Artes,
Mexico, 1951

40. Lascăr Vorel,
« *Cunoscătorii de artă* »
guașă, 1915 – 1916

41. N.N. Tonitza,
Orfan de război și cerșești?
Nu știi să-ți ții rangul,
dobitocule! – desen, 1919

42. Gy. Szabo Béla,
Deținuți (ilustrație la
« Cartea rîndunelelor » de E.
Toller)
xilogravură, 1934

43. Aurel Mărculescu,
Uliță, xilogravură, 1935

44. Ion Țuculescu,
Autoportret

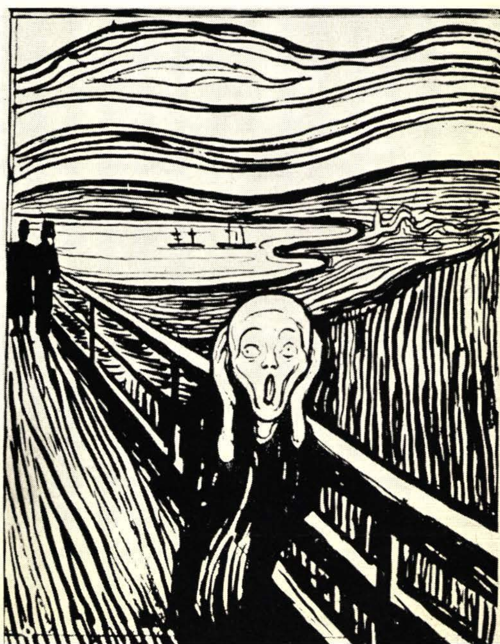
45. Gheza Vida,
Dans din Oaș,
sculptură în lemn, 1948

ILUSTRAȚII



1

2



1. Edvard Munch, *Fete pe pod*, 1901

2. Edvard Munch, *Țipătul*, litografie, 1895

3

4



3. James Ensor, *Intrarea lui Christos în Bruxelles,* 1888

4. Ferdinand Hodler, *Tăietorul de lemne,* 1910

5. Käthe Kollwitz, *Jertfa*, 1923

6. Käthe Kollwitz, *Foame*, xilogravură, 1923



5

6





7

8



9

7. Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportret cu un model,* 1907

8. Karl Schmidt-Rottluff, *Autoportret cu monoclu,* 1910

9. E.L. Kirchner, *Coperta manifestului grupului « Die Brücke »,* 1906

10



11



12



10. Christian Rohlfs, *Cei trei magi*, xilogravură, 1910(?)

11. Karl Hofer, *Îndrăgostiții*, 1925

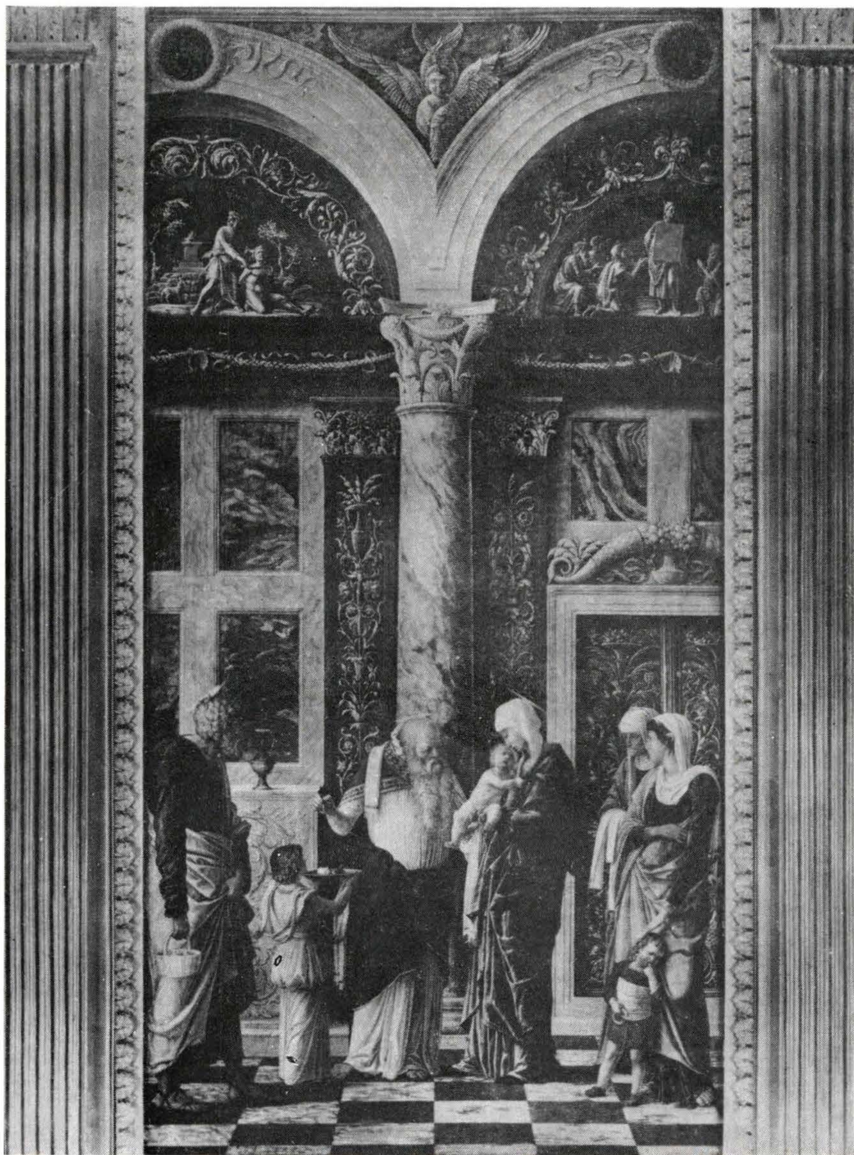
12. E.L. Kirchner, *Vignetă*, xilogravură, 1910/11



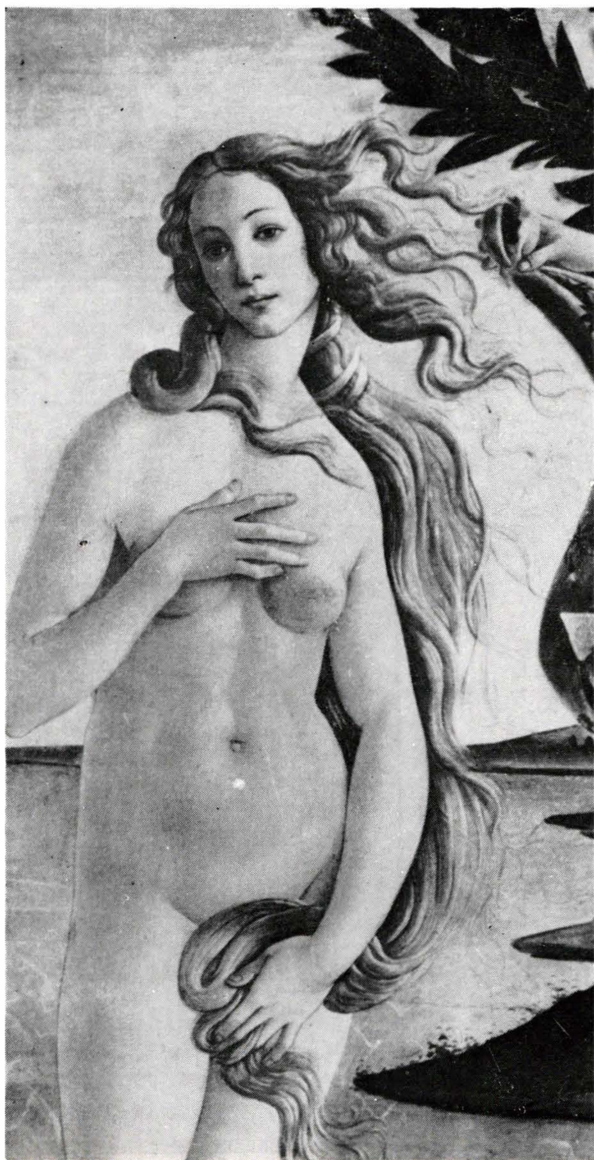
Filippo Lippi. Adorația Magilor. Către 1455—1460. Richmond, col. Cook. *Foto Anderson-Giraudon*



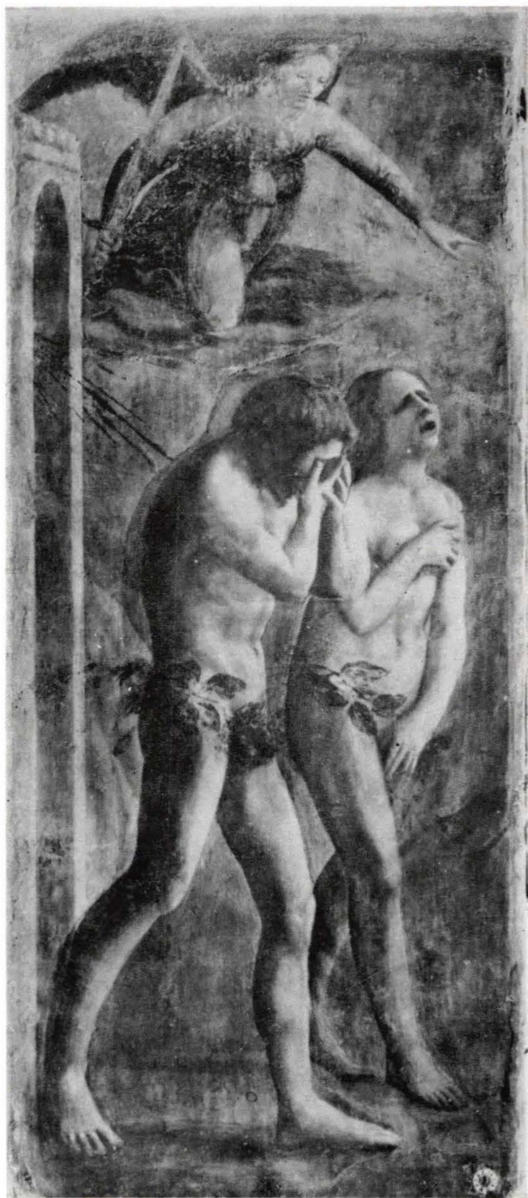
Piero della Francesca. Botezul Domnului. Către 1440—1460. Londra, National Gallery. *Foto Anderson-Giraudon*



Mantegna. Circumciziunea. Către 1470. Florenţa, Galeria Uffizi.
Foto Anderson-Giraudon



Botticelli. Naşterea Venerei. (detaliu). Către 1485. Florenţa. Galeria Uffizi. *Foto Bulloz.*



Masaccio. Adam şi Eva izgoniţi din Rai. 1425—1427. Florenţa, biserica Santa Maria del Carmine, capela Brancacci.
Foto Anderson-Giraudon.



Andrea del Castagno. Isus şi Sfîntul Ioan (detaliu din Cina cea de Taină). Către 1450. Florenţa, mănăstirea Sant'Apollonia. *Foto Brogi-Giraudon.*



Masolino. Întemeierea bisericii Santa Maria delle Neve. Către 1425. Neapole, Muzeul Naţional. *Foto Anderson-Giraudon.*



Fraţii de Limbourg. Ospăţul ducelui Jean de Berry (luna ianuarie). 1416. Les Très Riches Heures de Berry. Chantilly, Muzeul Condé. *Foto Giraudon*

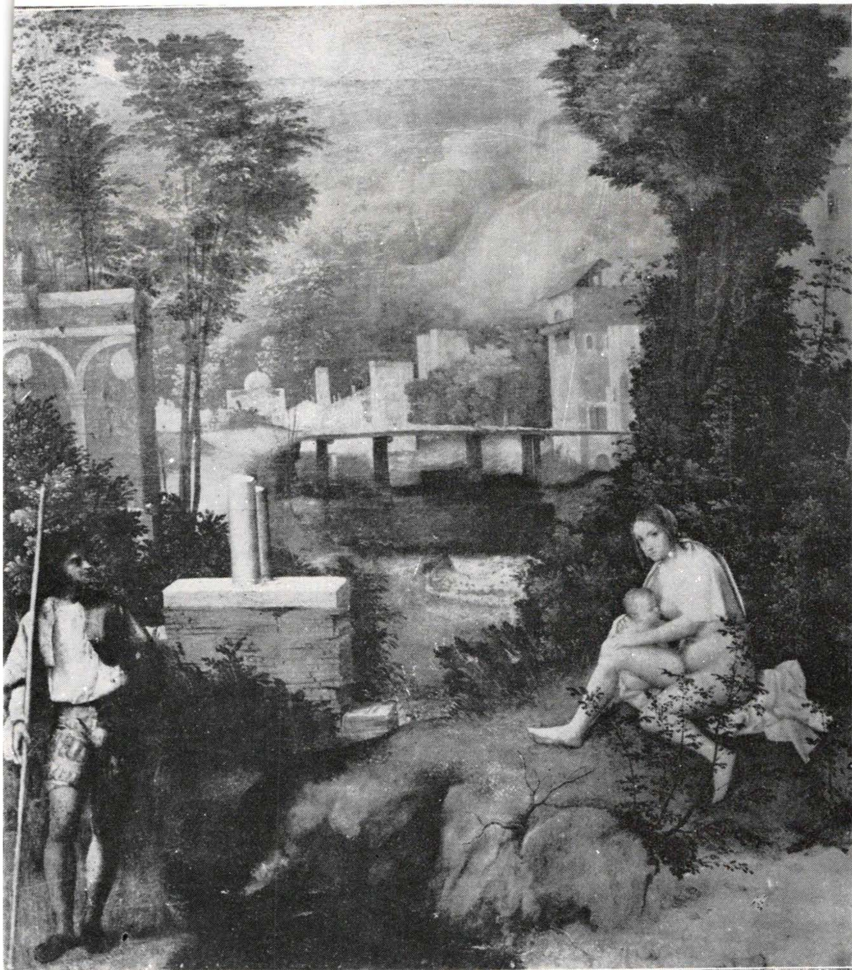


Gentile da Fabriano. Adorația Magilor. 1423. Florența, Galeria Uffizi. *Foto Bulloz.*

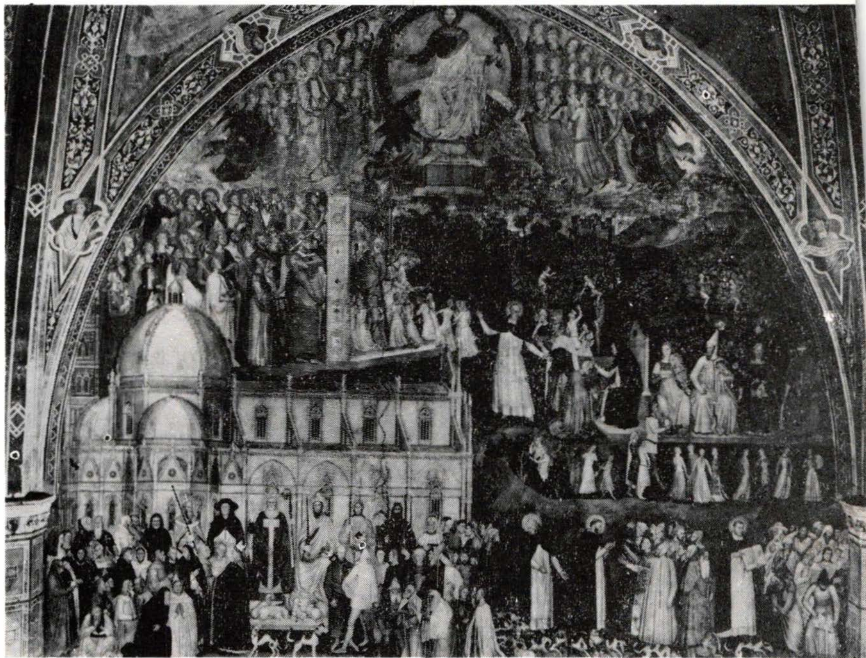


Masaccio. Sfîntul Petru plătind tributul. 1425—1427. Florența, biserica Santa Maria de Carmine, capela Brancacci. *Foto Anderson-Giraudon.*

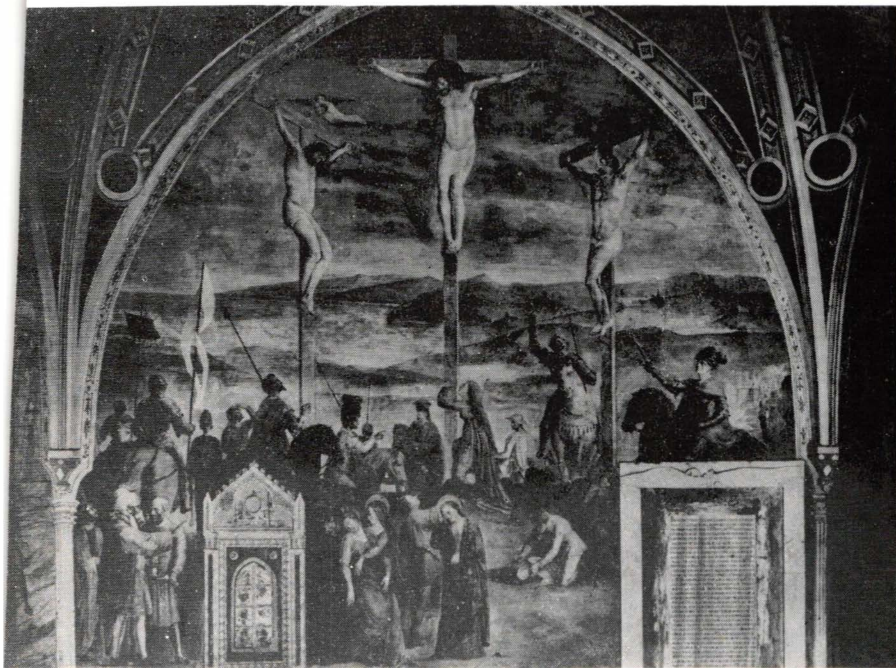
Piero della Francesca. Primirea reginei din Saba de către regele Solomon. 1452—1466. Arezzo, biserica San Francesco. *Foto Anderson-Giraudon.*



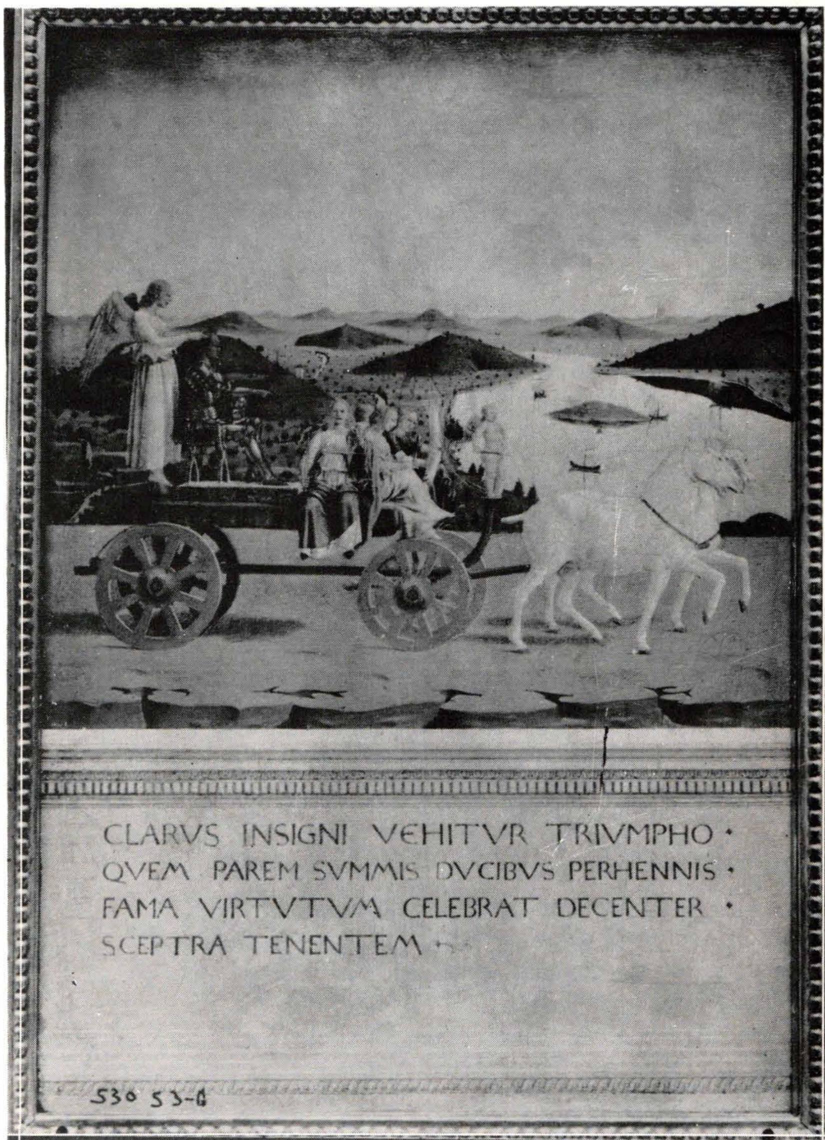
Giorgione. Furtuna. 1505—1508. Veneţia, Academia. *Foto Bulloz.*



Andrea da Firenze. Triumful Dominicanilor. 1366—1367. Florenţa, biserica Santa Maria Novella. *Foto Anderson-Giraudon.*



Masolino. Răstignirea Domnului. 1428—1431. Roma, biserica San Clemente.
Foto Anderson-Giraudon.



Piero della Francesca. Triumful lui Frederico da Montefeltro, duce de Urbino. Către 1475. Florența, Galeria Uffizi. *Foto Bulloz.*



Giorgione. Cei trei filozofi. 1508—1510. Viena, Muzeul istoric. *Foto Giraudon*

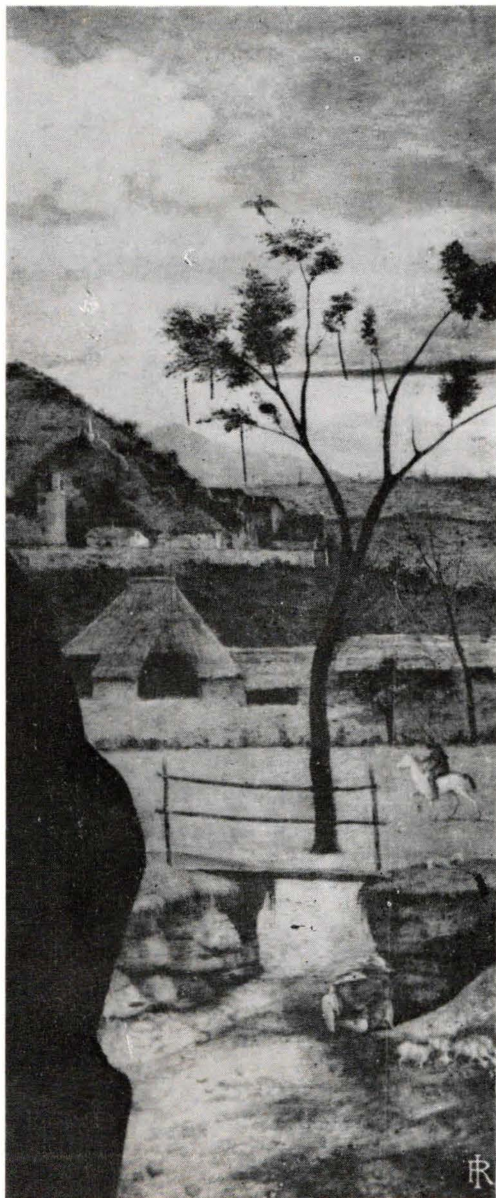


Giovanni Bellini. Sfîntul Ieronim în deşert. 1505. Washington, National Gallery of Art, col. S. H. Kress. *Foto National Gallery of Art, Washington.*



Gentile da Fabriano. Fuga în Egipt. Predelă din Adoraţia Magilor. 1423. Florenţa, Galeria Uffizi. *Foto Anderson-Giraudon.*

Giovanni Bellini. Madona cu Pruncul. 1501. Milano, Brera. *Foto Anderson-Giraudon.*



Giovanni Bellini. Peisaj al „uscatului" venețian (detaliu din planşa XXIII). 1501. Milano, Brera. *Foto Anderson-Giraudon.*

ERATĂ

– Reproducerile nr. 33 și 34 au explicațiile inversate între ele.

– Reproducerile nr. 38 și 39 au explicațiile inversate între ele: imaginea din stînga (38) este de Rivera, iar cea din dreapta (39) de Siqueiros.

– Legenda reproducerii nr. 41 se va citi astfel:
Orfan de război și cerșești?





Un critic francez a numit expresionismul «arta care e un strigăt ». Strigătul de disperare și de revoltă al unei generații care a trăit cu intensitate dramatică împrejurările din ajunul primului război mondial, anii de criză de după aceea, o generație cu iluzii înfrînte, aspirînd – zadarnic – la împlinirea unui ideal de frumusețe, de adevăr, de dreptate socială. Ecoul acestui strigăt a cuprins zone largi ale artelor, amplificat de fiecare dată, într-o viziune tragică, de creația multor artiști de seamă ai acestui veac. Expresionismul, această modalitate a romantismului din prima jumătate a secolului XX, a proclamat dreptul la libertate al umanității, aducînd – în peisajul artei moderne – semnul unui protest violent împotriva opresiunii sociale și morale.

Lei 14,50

Dan Grigorescu